Johann Sebastian Bach es uno de los compositores más enigmáticos y complejos de la historia de la música. ¿Cómo es posible que un hombre aparentemente tan común, opaco y, en ocasiones, irritable, fuese capaz de crear una obra tan sublime? Gardiner ha interpretado y estudiado a Bach desde su primera juventud hasta la actualidad, y es hoy uno de sus intérpretes más reconocidos. Este libro nos presenta los frutos de su dilatada experiencia como director, y no sólo nos descubre las principales claves para entender y apreciar las composiciones de Bach—las ideas que las orientaron, sus estructuras y los efectos que producen en los oyentes—, sino también todo lo que es posible saber del hombre que fue. Con este extraordinario ensayo, John Eliot Gardiner nos invita a profundizar en la obra y en el espíritu de uno de los creadores más geniales de todos los tiempos.


ISBN 978-84-16011-55-1

John Eliot Gardiner

La música en el castillo del cielo

Un retrato de Johann Sebastian Bach

TRADUCCIÓN DE LUIS GAGO

El Acantilado, 312

LA MÚSICA EN EL
CASTILLO DEL CIELO

JOHN ELIOT GARDINER

LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO

UN RETRATO DE JOHANN SEBASTIAN BACH

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE LUIS GAGO

BARCELONA 2015 ACANTILADO

TÍTULO ORIGINAL *Music in the Castle of Heaven*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

ISBN: 978-84-16011-55-1
DEPÓSITO LEGAL: B. 12 193-2015

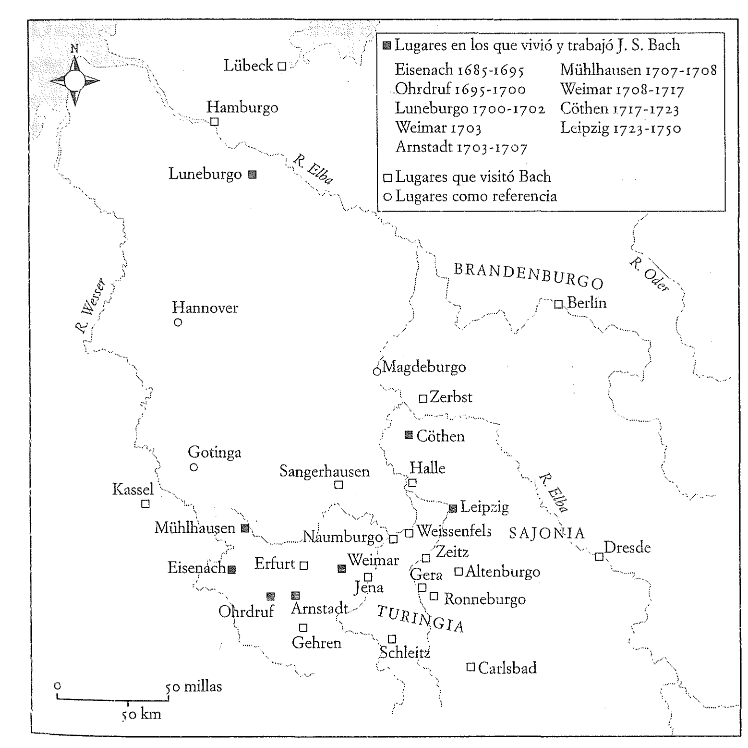
AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

SEGUNDA REIMPRESIÓN *abril de 2016*
PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2015*

CONTENIDO

A mis compañeros de viaje por el paisaje de Bach

En memoria de Jaume Vallcorba, editor incomparable e ilustre hombre de letras, por su entusiasta acogida a este libro y por las profundas afinidades musicales



Campo de actividad de Bach en el norte y el centro de Alemania

UNA NOTA SOBRE EL TEXTO

En aras de la brevedad, los domingos del año litúrgico se abreviarán del siguiente modo: Tr + 1 (el primer domingo después de Trinidad); Epifanía + 4 (el cuarto domingo después de Epifanía).

Las grabaciones del autor están disponibles en Soli Deo Gloria (www.monteverdiproductions.co.uk) y Deutsche Grammophon (www.deutschegrammophon.com).

Los textos completos y las traducciones al inglés de las cantatas están disponibles en www.bach-cantatas.com y en *Johann Sebastian Bach: The Complete Church and Secular Cantatas*, trad. Richard Stokes, Ebrington, Gloucestershire, Long Barn Books, 1999.

Unidades monetarias:
1 pf. (pfennig)
1 gr. (groschen) = 12 pf.
1 fl. (florín o gulden) = 21 gr.
1 tlr (tálero) = 24 gr. (o 1 fl. + 3 gr).
1 dukat = 72 gr. (o 3 tlr).

PRÓLOGO

Bach el músico es un genio insondable; Bach el hombre posee defectos demasiado evidentes, es decepcionantemente normal y en muchos sentidos sigue resultándonos invisible. De hecho, da la impresión de que sabemos menos sobre su vida privada que sobre la de cualquier otro gran compositor de los últimos cuatrocientos años. A diferencia de Monteverdi, por ejemplo, Bach no nos ha dejado una correspondencia familiar de carácter íntimo y es muy poco, más allá de lo puramente anecdótico, lo que ha llegado hasta nosotros que pueda ayudar a trazar un retrato más humano o permitir contemplarlo como hijo, amante, marido o padre. Quizá él mismo se mostraba intrínsecamente reacio a descorrer la cortina y darse a conocer; al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, rechazó la posibilidad de redactar un relato escrito de su vida y su carrera cuando se presentó la oportunidad para ello. La versión limitada y considerablemente editada que hemos heredado es la que él mismo contó y transmitió a sus hijos. No puede sorprendernos que algunos hayan concluido que Bach el hombre es lo más parecido a un muermo.

La idea de que esta aparente desconexión entre el hombre y su música oculte una personalidad más interesante ha dado mucho que pensar a sus biógrafos desde el principio mismo, con resultados nada concluyentes. En cualquier caso, *¿necesitamos* realmente saber acerca del hombre a fin de valorar y comprender su música? Algunos dirían que no. No son muchas, sin embargo, las personas que se muestran deseosas de seguir el consejo sumario de Albert Einstein: «Esto es lo que tengo que decir sobre la obra compuesta por Bach en vida: escuchadla, interpretadla, amadla, veneradla y callaos la boca».[1] Por el contrario, dentro de cada uno de nosotros exis-

te una curiosidad innata por ponerle cara al hombre que hay detrás de esa música que tanto nos cautiva. Anhelamos saber qué clase de persona era capaz de componer una música tan compleja que nos deja absolutamente perplejos, y en otros momentos tan irresistiblemente rítmica que queremos levantarnos y bailar con ella, y en otros tan rebosante de intensa emoción que nos sentimos conmovidos hasta lo más profundo de nuestro ser. La pura estatura de Bach como compositor resulta desconcertante y en muchos aspectos inconmensurable respecto a todos los logros humanos normales, de modo que tendemos a deificarlo o a elevarlo a la condición sobrehumana. Son pocos quienes pueden resistir la tentación de tocar el borde del vestido de un genio y, como músicos, queremos proclamarlo a los cuatro vientos.

Sin embargo, como puede verse a partir de la Cronología (p. 858), lamentablemente son muy pocos los hechos incontrovertibles con que contamos para apoyar este tipo de visión idealizada de Bach el hombre. Si queremos añadir más, parece que hemos de contentarnos con un puñado de cartas en su mayoría sosas y rígidas como los únicos indicios de cómo funcionaba su mente y de sus sentimientos como persona y como padre de familia. Gran parte de sus escritos son pedestres e impenetrables, consistentes en minuciosos informes sobre el funcionamiento de órganos de iglesia y encomiables cartas de recomendación para sus alumnos. Luego tenemos una serie inagotable de lamentaciones dirigidas a las autoridades municipales sobre sus condiciones laborales y de quejas sobre su salario. Hay también lastimeras autojustificaciones y aduladoras dedicatorias a personajes regios, siempre aparentemente con la mirada puesta en mejorar su situación. Percibimos actitudes muy arraigadas, pero raramente sentimos un corazón latiendo. Incluso en el intercambio de golpes en las polémicas participó en segunda línea, valiéndose de un intermediario. No tenemos pruebas de que intercambiara ideas con sus colegas, aunque podemos deducir que lo hizo de vez en

cuando (véase p. 113) y es muy poco lo que nos ilumina sobre su modo de abordar la composición, o de su actitud hacia el trabajo o la vida en general.* Su respuesta habitual (tal como señala su primer biógrafo, Johann Nikolaus Forkel) para aquellos que le preguntaban cómo había logrado dominar el arte de la música en tan alto grado era escueta y nada esclarecedora: «Me vi obligado a ser diligente; quienquiera que sea igual de diligente conseguirá los mismos resultados».[2]

Enfrentados a esta escasez de materiales, sus biógrafos desde Forkel (1802), Carl Hermann Bitter (1865) y Philipp Spitta (1873) en adelante han tenido que volver la mirada hacia el *Nekrolog*, el obituario escrito apresuradamente en 1754 por su segundo hijo, Carl Philipp Emanuel Bach, y su discípulo Johann Friedrich Agricola, hacia el testimonio de sus otros hijos, alumnos y contemporáneos, y hacia la maraña de anécdotas, algunas de las cuales bien podrían haber sido tejidas por él mismo. Aun con todo ello, la imagen que emerge es en su mayor parte formal y bidimensional: la de un músico que insiste en que fue un autodidacta, un hombre que cumple con sus responsabilidades con una rectitud distante, y alguien completamente inmerso en la creación de música. De cuando en cuando, tras apartar sus ojos de la página, nos llegan destellos de rabia: un fogonazo de un artista fuera de sí por culpa de la estrechez de miras de sus patrones y obli-

* En una conferencia impartida para conmemorar el bicentenario de la muerte de Bach, Paul Hindemith se refirió a cómo Bach «mostró un secretismo semejante al de una ostra en relación con sus composiciones», tan diferente de lo que sucede con Beethoven o Wagner, de quienes sí conocemos su actitud hacia muchas de sus creaciones. Como afirmó acertadamente Hindemith: «La visión permanente de sus monumentos [esa figura banal de un hombre con levita, con una peluca que no se quita jamás] ha afectado a nuestra visión de la verdadera estatura del hombre Bach y de sus obras» (P. Hindemith, *J. S. Bach. Ein verpflichtendes Erbe – Festrede am 12. September 1950 auf dem Bachfest in Hamburg*, Berlín, Insel, 1953; existe trad. española: *Johann Sebastian Bach. Una herencia obligatoria*, trad. de Luis Gago, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2006).

gado a vivir, en sus propias palabras, «en permanente disgusto, envidia y persecución».[3] Esto ha dado pábulo a las conjeturas: ingeniosos intentos llevados a cabo por los sucesivos biógrafos de completar los vacíos—abismos casi—que presentan unas fuentes de las que han exprimido hasta la última gota, así como de completarlos con la especulación y la inferencia. Este es el punto en el que hace su aparición la mitología: Bach se nos presenta como un teutón ejemplar, como un héroe-artesano-obrero, como el Quinto Evangelista, o como un intelectual del calibre de Isaac Newton. Parece que tenemos que batallar no sólo con la propensión decimonónica hacia la hagiolatría, sino con las corrientes ideológicas de tintes políticos—especialmente resistentes—del siglo XX.

Crece una lacerante sospecha de que muchos autores, intimidados y deslumbrados por Bach, siguen suponiendo tácitamente la existencia de una correlación directa entre su inmenso genio y su estatura como persona. En el mejor de los casos, esto puede volverlos inusualmente tolerantes con sus defectos, que están a la vista de todos: una cierta irritabilidad, el afán de llevar la contraria, el engreimiento, la timidez a la hora de enfrentarse a retos intelectuales y una actitud aduladora hacia personajes regios y hacia la autoridad en general en la que se mezclan el recelo y la búsqueda de un beneficio personal. Pero ¿por qué habría de darse por supuesto que la gran música emana de un gran ser humano? La música puede inspirarnos y elevarnos, pero no tiene que ser la manifestación de una persona inspiradora (en contraposición a una inspirada). En algunos casos *podría* darse una correspondencia de este tipo, pero no estamos obligados a suponer que sea así. Es muy posible que «el narrador pueda ser mucho más insustancial o menos atractivo que la narración».[4] El hecho mismo de que la música de Bach fuera concebida y organizada con la brillantez de una gran mente no nos proporciona directamente ningún tipo de pista sobre su personalidad. De hecho, el conocimiento de una puede dar

lugar a un conocimiento errado de la otra. Al menos con él no existe el más mínimo riesgo, como sucede con muchos de los grandes románticos (vienen a la cabeza Byron, Berlioz o Heine), de que pudiéramos descubrir casi demasiado sobre él o, como en el caso de Richard Wagner, vernos abocados a una incómoda correlación entre lo creativo y lo patológico.

No veo ninguna necesidad de situar a Bach bajo una luz halagüeña o de apartar nuestra mirada de un posible movimiento entre las sombras. Algunas biografías recientes intentan retratarlo como un hombre valeroso y lo pintan todo de color rosa, lo cual se ve contradicho por las fuentes conservadas. Hacerlo así es infravalorar los efectos psicológicos adversos que una vida, no tanto de diligencia incansable, como de servilismo ante sus inferiores intelectuales, podría haber tenido en su estado de ánimo y su bienestar. Toda imagen divinizada que superpongamos a Bach nos ciega para poder valorar sus empeños artísticos, y a partir de ese momento dejamos de verlo como el artesano musical por antonomasia. Del mismo modo que estamos muy acostumbrados a ver a Brahms como un viejo gordo y con barba, olvidando que en otro tiempo fue joven y apuesto—«un aguilucho venido del norte», como lo describió Schumann después de su primer encuentro—, tendemos también a ver a Bach como un viejo *Capellmeister* alemán empelucado y de carrillos carnosos, y a unir esa imagen a su música, a la vista de toda la exuberancia juvenil y la vitalidad sin parangón que transmite su música con tanta frecuencia. Supóngase, en cambio, que empezamos a verlo como un improbable rebelde: «alguien que socavó principios ampliamente celebrados y postulados [sobre la música] rigurosamente respetados». Esto, como sugiere Laurence Dreyfus:

Sólo puede ser bueno, ya que nos permite tomar esos sentimientos incipientes de sobrecogimiento que sentimos muchos de nosotros al escuchar las obras de Bach y transformarlos en una visión del co-

raje y la audacia del compositor, permitiéndonos así experimentar la música como algo nuevo [...]. Bach y sus actividades subversivas podrían proporcionar la clave de sus logros, que, como todo el gran arte, están en sintonía con las más sutiles manipulaciones y reelaboraciones de la experiencia humana.[5]

El refrescante y convincente correctivo de Dreyfus a la antigua hagiolatría se halla en perfecta consonancia con la línea de investigación que voy a seguir en los capítulos centrales de este libro.

Eso no es más que una cara de la moneda. Porque, a pesar de toda la avalancha reciente de escritos académicos sobre aspectos individuales de la música de Bach y de las encendidas controversias sobre cómo y por quiénes fue interpretada en su momento, Bach como *Mensch* continúa resultándonos esquivo. Tras pasar por el tamiz por enésima vez los mismos viejos montones de arena biográfica, resulta fácil suponer que ya hemos agotado su potencial para revelar nuevos datos o informaciones valiosos. No creo que este sea el caso. Robert L. Marshall, un experto estadounidense en Bach, tras darse cuenta de que hacía mucho tiempo que resultaba muy necesaria una exhaustiva reinterpretación de la vida y las obras de Bach, afirmó que él y sus colegas estaban «evitando este reto y nosotros lo sabíamos». Tenía la seguridad de que «puede conseguirse que los documentos conservados, tan recalcitrantes como son, arrojen más luz sobre Bach el hombre de lo que puede parecer a primera vista».[6] Marshall se ha visto vindicado por los brillantes e infatigables sabuesos que trabajan en el Bach-Archiv de Leipzig, a pesar de que los nuevos y apasionantes documentos que han sacado a la luz hasta ahora sólo han sido asimilados de manera parcial. Como me ha explicado su director de investigación, Peter Wollny, el proceso se asemeja a «coger los trocitos de mármol desperdigados a los pies de una estatua: no sabes realmente si forman parte de un brazo, un codo o una

rótula, pero siguen siendo de Bach y necesitas modificar tu imagen especulativa del conjunto de sus estatuas a partir de los nuevos elementos». ¿Podría haber aún ocultas, entonces, más pepitas invaluables por alguna parte en los archivos? Con la apertura de bibliotecas en los países del antiguo bloque del Este y la avalancha de fuentes que se han puesto de repente al alcance de los estudiosos por medio del acceso digital en línea en Internet, las posibilidades de que sean descubiertas son ahora más altas que nunca en el curso de los últimos cincuenta años.*

También existe la posibilidad de que, al concentrarnos en las fuentes familiares e intentar ampliarlas desesperadamente, hayamos estado buscando sistemáticamente en una única dirección, al tiempo que ignorábamos testimonios del tipo más revelador de todos y que se encuentran justo delante de nuestras narices: la evidencia de la propia música. Es el ancla a la que podemos volver una y otra vez, así como el principal medio para validar o refutar cualquier conclusión sobre su autor. Resulta evidente que cuanto mayor sea el cuidado con que se examine la música desde fuera como oyente, y cuanto más profundamente se llegue a conocerla desde dentro como intérprete, mayores son las posibilidades de desvelar las maravillas que tiene que ofrecer: y no sólo eso, sino lograr también, en primer lugar, comprender mejor al hombre que la creó. Cuando se muestra más monumental e imponente—en *El arte de la fuga* o los diez cánones de la *Ofrenda musical*, por ejemplo—, nos enfrentamos a membranas tan impenetrables como para frustrar aun la búsqueda más persistente del ros-

* Por ejemplo, el Bach-Archiv de Leipzig (en cooperación con la *Staatsbibliothek zu Berlin*, el centro de informática de la Universidad de Leipzig y otros socios, y sufragado por la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*) está trabajando en un proyecto llamado *Bach Digital* cuyo objetivo es «digitalizar todos los autógrafos de Bach existentes en el mundo y construir de este modo el fondo de fuentes musicales de Bach de mayor valor cultural al alcance de un círculo más amplio de usuarios».

tro de su creador. Las obras para teclado de Bach mantienen una tensión—nacida de la contención y de la obediencia a convenciones autoimpuestas—entre forma (que podríamos describir con diversos términos como fría, severa, firme, minuciosa o compleja) y contenido (apasionado o intenso) de una forma más palpable y manifiesta de lo que sucede en su música con texto.* Muchos de nosotros no podemos hacer otra cosa que maravillarnos y mantenernos a una cierta distancia, rindiéndonos ante vetas de pensamiento que discurren más profunda e inmutablemente en su desapasionada espiritualidad que en casi ningún otro tipo de música.

En el momento en que entran en juego las palabras, la atención se desvía de la forma y se encamina hacia el significado y la interpretación. Parte de mi objetivo en este libro es mostrar con qué claridad el enfoque adoptado por Bach en sus cantatas, motetes, oratorios, Misas y Pasiones revela la forma de trabajar de su mente, sus preferencias temperamentales (incluido, cuando es el caso, el acto mismo de elegir un texto en detrimento de otro), así como su amplitud de miras filosófica. Las cantatas de Bach no son, por supuesto, literalmente entradas de un diario, como si el compositor estuviera escribiendo sin más una narración personal. Entrelazadas con la música, y situadas tras el caparazón formal ex-

* Pero, como me ha señalado Robert Quinney, los instrumentos de teclado fueron el pan nuestro de cada día de Bach, y la música para órgano y clave puede permitirnos penetrar especialmente en el funcionamiento de su mente. Como sucede con todos los expertos improvisadores, el cerebro y los dedos de Bach estaban conectados con una febril instantaneidad (trabajando juntos *extempore*, literalmente); podemos creer fácilmente que la música para teclado conserva una carga de esta creación «en tiempo real», sin la mediación del doloroso proceso compositivo al que se han sometido tantos otros compositores, y todo ello a pesar de la costumbre de Bach de revisar su música. Y el texto no se halla nunca lejos de su música para órgano, ya sea el de los corales que sirven de base para las elaboraciones de los preludios, o en el misterioso perfil semejante al habla de muchos de sus sujetos de fuga.

terior de estas piezas, encontramos los rasgos intensamente privados de este ser humano polifacético: devoto en un momento dado, rebelde en el siguiente, profundamente reflexivo y serio casi siempre, pero aligerado por destellos de humor y empatía. La voz de Bach puede oírse a veces en la música y, lo que es incluso más importante, en el modo en que se tejen en ella vestigios de su propia interpretación. Estamos ante las notas de alguien en sintonía con los ciclos de la naturaleza y los cambios de las estaciones, sensible al puro carácter físico de la vida, pero fortalecido por la perspectiva de una vida mejor después de la muerte, vivida en compañía de ángeles y de músicos angélicos. Esto es lo que ha dado pie al título de este libro, que describe tanto la realidad física—el «Himmelsburg» en Weimar fue el lugar en que trabajó Bach durante nueve años cruciales para su formación—y que nos proporciona una metáfora de la música creada con inspiración divina. La música nos ofrece destellos que alumbran las terribles experiencias al quedarse huérfano, en su solitaria adolescencia, y al llorar la muerte de sus seres queridos como marido y padre. Nos muestra cuán intensamente le desagradaba la hipocresía y su impaciencia ante el falseamiento de cualquier tipo; pero revela también la profunda simpatía que sentía por quienes sufren o se sienten tristes de un modo u otro, o luchan con sus conciencias o sus creencias. Su música ejemplifica esto y es en parte lo que le brinda su autenticidad y su fuerza colosal. Pero, más que ninguna otra cosa, oímos su alegría y el placer que siente al celebrar las maravillas del universo y los misterios de la existencia, así como la emoción que le produce su propio atletismo creativo. Basta con escuchar una sola cantata de Navidad para experimentar la euforia festiva y el júbilo en una música de una envergadura sin precedentes, que queda fuera del alcance de cualquier otro compositor.

El propósito de este libro es *rencontrer l'homme en sa création.*[7] Su objetivo es, por tanto, muy diferente del de una biografía tradicional: permitir que el lector experimente realmente lo que debió de ser para Bach el acto de hacer música, habitando las mismas experiencias, las mismas sensaciones. Con esto no estoy proponiendo una correlación directa entre obras y personalidad, sino más bien que el lado musical puede refractar una amplia variedad de experiencias vitales (muchas de las cuales podrían, en esencia, no ser tan diferentes de las nuestras), algo que queda fuera de la conexión habitual entre vida y obras. La personalidad de Bach se desarrolló y fue afinándose como una consecuencia directa de su pensamiento musical. Los modelos de su conducta real tuvieron una importancia secundaria en relación con esto y en algunos casos pueden interpretarse como el resultado de un desequilibrio entre su vida como músico y su vida doméstica cotidiana. Al examinar el doble proceso de componer e interpretar la música de Bach, podemos poner de relieve el retrato humano del propio compositor, una impresión que sólo puede reforzarse mediante la experiencia de recrearla y reinterpretarla ahora.

Me propongo expresar en qué consiste el acercamiento a Bach desde la posición de un intérprete y director que se pone al frente de un grupo vocal e instrumental, exactamente lo mismo que él hacía habitualmente. Soy consciente, naturalmente, de que se pisa con ello un terreno resbaladizo y de que cualquier «prueba» extraída de este modo puede rechazarse fácilmente y ser tildada de subjetiva e inválida: nada más que «una versión actualizada de la visión romántica de la música como autobiografía», que esgrime «una autoridad imposible» para sus especulaciones.[8] Resulta, por supuesto, tentador creer que pueden comprenderse las intenciones de un compositor al tiempo que se está bajo la influencia de la emoción que evoca la música, aunque esto podría no ser en absoluto el caso.* Pero eso no significa que la subjetividad *per se* sea un obstáculo para una verdad más objetiva o que debilite sus conclusiones. En última instancia, todas las verdades son subjetivas en uno u otro grado, a excepción quizá de las matemáticas. En el pasado, los estudios sobre Bach se han resentido del alejamiento, o en algunos casos la supresión, del sujeto (el autor) respecto del objeto (el compositor) de estudio. Pero en cuanto la subjetividad de un autor queda virtualmente suprimida o no se reconoce, la consecuencia es que hay facetas de la personalidad de Bach que quedan fuera del alcance de la investigación. En el capítulo introductorio explico el trasfondo, y la naturaleza, de mi propia subjetividad en concreto. Confío en que esto me sea perdonado, si es que, de resultas de ello, otros se ven animados a analizar sus propias respuestas subjetivas al compositor y a considerar hasta qué punto estas reacciones han dado lugar a la concepción que tenemos de él.

Escribir este libro a lo largo de varios años ha supuesto indagar en busca de modos en los que erudición e interpretación pueden cooperar y conseguir que se fundan de manera fructífera. Ha supuesto sumergirse en los documentos que pudieran arrojar nueva luz sobre el entorno de Bach, reconstruyendo los fragmentos biográficos, reexaminando el impacto de su orfandad y las circunstancias de sus años escolares, analizando la música y estando muy atento a aquellos ejemplos durante la interpretación en los que su perso-

* Peter Williams, uno de los más perspicaces de los recientes biógrafos de Bach, advierte de que «El exquisito mundo de imaginación que revela cualquier música poderosa es en sí mismo problemático, porque induce a los oyentes a expresar con palabras los sentimientos que despierta en ellos y a visualizar así las prioridades e incluso la personalidad de un compositor. Debe de haber muy pocas personas que hayan tocado, cantado, escuchado o escrito sobre la música de Bach que no tengan la sensación de que poseen una especial comprensión de él, una conexión privada, exclusiva de cada uno, pero que procede en última instancia de su idea de lo que la música es y hace. Aquélla podría ser muy diferente de la del compositor» (P. Williams, *The Life of Bach*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 1). Por supuesto, tiene toda la razón.

nalidad parece asomar a través del tejido de su notación. A pesar de la enorme deuda contraída con los expertos y estudiosos que me han guiado y que, quizá, me han apartado del desastre, lo que se presenta aquí es, en muy buena medida, la visión de una sola persona. Mi intención ha sido ofrecer una estructura sencilla (aunque no siempre articulada en un orden estrictamente cronológico): catorce aproximaciones diferentes, catorce radios de una rueda, todos conectados a un cubo central: Bach como hombre y como músico. Cada radio, a pesar de guardar relación con sus vecinos y contrarios, se encuentra ahí para guiar al lector de un punto a otro dentro de su tema específico. Cada una de estas «constelaciones» (la descripción de prácticamente la misma cosa por parte de Walter Benjamin) explora una faceta diferente de su personalidad y cada una de ellas propone una nueva perspectiva desde la que contemplar al hombre y a su música.

Como contrapunto a esto he introducido una serie de notas al pie en el espíritu del biógrafo Richard Holmes: «como una suerte de voz en el proscenio, que reflexiona sobre la acción según va avanzando y sugiere líneas de exploración en algunos de los temas biográficos y críticos suscitados».[9] Sin embargo, no estoy intentando ser exhaustivo, todo lo contrario. Si lo que está buscando el lector es un análisis de las obras monumentales para clave y órgano o para instrumentos individuales a solo, éste no es el lugar para encontrarlo.* Me centro en la música que conozco mejor: la música que va unida a las palabras. Espero mostrar que, debido a su conexión con palabras y textos, hay cosas que se dicen en las cantatas, motetes, Pasiones y Misas que no se han visto superadas en el catálogo de Bach, cosas que hasta ese momento nadie había intentado o se había atrevido nunca a decir, o había sido capaz de decir, con sonidos. Creo que la familiaridad práctica que esto reporta abre la puerta a nuevas ideas sobre por qué y cómo algunas obras en concreto evolucionaron del modo en que lo hicieron, sobre cómo han ido cobrando forma y sobre lo que parecen decirnos acerca del hombre que las compuso. Para mí, la emoción de ensayar e interpretar estas obras—viviendo en la práctica dentro de ellas durante un lapso concentrado de tiempo—ha encendido un fuego que ha ardido con un calor creciente desde que entré por primera vez en contacto con ellas. Es este mundo rico y sonoro, y el placer que me produce, en mi doble condición de director y de estudioso de Bach durante toda mi vida, lo que más deseo transmitir.

* La literatura al respecto es muy copiosa, encabezada por L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, 1996; Cambridge (Mass.), Harvard UP, D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, Nueva York, Schirmer, 1992; y P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

Como oyente, crítico o estudioso tienes normalmente un margen de tiempo en el que evaluar y reflexionar sobre tu manera de reaccionar ante la música de Bach. El análisis de la estructura musical posee sus usos, pero te ayuda a recorrer sólo parte del camino: identifica las piezas mecánicas y describe el componente de ingeniería, pero no te dice qué es lo que hace ronronear y vibrar al motor. Al igual que sucede con muchos compositores, pero especialmente en el caso de Bach, identificar los procedimientos—semejantes a los de un artesano—que utilizó para elaborar y transformar el material musical resulta mucho más fácil que definir o penetrar hasta el fondo de sus inventivas formulaciones iniciales. Mientras que, en el curso del pasado siglo, el análisis musical nos ha llevado muy lejos a la hora de comprender el conocimiento del oficio de Bach, las técnicas que utilizamos habitualmente para analizar música cuando ésta va unida a la expresión verbal resultan de poca utilidad. Necesitamos una caja de herramientas diferente.

La interpretación, por otro lado, elimina la última posibilidad de seguir nadando entre dos aguas: estás obligado a atenerte a un punto de vista y a una interpretación de una

obra a fin de presentarla con plena confianza y convicción. Intento transmitir qué es lo que se siente al estar justo en medio: conectado con el motor y con los ritmos de danza de la música, atrapado en la armonía secuencial y la intrincada red contrapuntística de sonidos, sus relaciones espaciales, los caleidoscópicos cambios de color de voces e instrumentos (individualmente y por separado, así como en sus colisiones). Quizá éste es el tipo de tarea que habrían afrontado los astronautas al describir la luna si no hubiéramos visto realmente sus imágenes en nuestras pantallas cuando regresaron a la Tierra; o aquello a lo que se enfrentan quienes, tras haber tomado drogas alucinógenas, salen de un mundo onírico con (así las imagino) extrañas sensaciones ronroneando en su interior, esforzándose por transmitir qué es lo que han sentido al estar bajo su influencia en una dimensión paralela.

Imagínese, en cambio, lo que se siente al estar en el mar, sólo con la cabeza fuera, esperando a bucear. Lo que se ve son los contados rasgos físicos visibles al ojo desnudo: la orilla, el horizonte, la superficie del agua, puede que una o dos barcas, y quizá el perfil blanquecino de un pez o un coral justo debajo, pero no mucho más. Entonces te pones tus gafas y te sumerges en el agua. Entras de inmediato en un mundo diferente, mágico, rebosante de matices y colores vibrantes, el sutil movimiento de bancos de peces pasando de largo, el balanceo de las anémonas de mar y los corales: una realidad vívida pero enteramente diferente. Para mí esto se asemeja a la experiencia y la conmoción de interpretar la música de Bach: al modo en que te saca a la luz su brillante espectro de colores, sus marcados perfiles, su profundidad armónica y la fluidez esencial de su movimiento y su ritmo subyacente. Sobre el agua está el insulso ruido cotidiano; bajo la superficie se halla el mundo mágico de los sonidos musicales de Bach. Pero aun después de que la interpretación haya terminado y la música haya vuelto a fundirse con el silencio del cual surgió, aún nos queda el impacto de la experiencia, que nos transporta

y que persiste en la memoria. También es fuerte la sensación de que se levanta un espejo ante el hombre que creó esta música: un espejo que refleja vívidamente su compleja y áspera personalidad, su afán de comunicar y compartir su visión del mundo con sus oyentes, y su capacidad única para incorporar una invención, inteligencia, ingenio y humanidad inagotables al proceso de composición.

Bach el hombre era, rotundamente, cualquier cosa menos un muermo.

I

BAJO LA MIRADA DEL «CANTOR»

En el otoño de 1936, un profesor de música de treinta y seis años de Bad Warmbrunn, en la Baja Silesia, apareció de repente en un pueblo de Dorset con dos cosas en su equipaje: una guitarra y un retrato al óleo de Bach. Al igual que el viejo Veit Bach, el fundador del clan, que había huido de Europa oriental como refugiado religioso hacía casi cuatro siglos, Walter Jenke había abandonado Alemania cuando estaba prohibiéndose a los judíos ocupar puestos profesionales. Se estableció y encontró trabajo en North Dorset, se casó con una joven inglesa y, ante la inminencia de la guerra, buscó un hogar seguro para su cuadro. Su bisabuelo había comprado un retrato de Bach por un precio irrisorio en una tienda de objetos curiosos en algún momento de la década de 1820. Sin duda por aquel entonces no sabía que se trataba—y sigue tratándose—, con mucho, del más importante retrato de Bach que existe. Si Jenke lo hubiera dejado con su madre en Bad Warmbrunn, casi con toda certeza no habría sobrevivido al bombardeo o a la evacuación de alemanes de Silesia que se produjo como consecuencia del avance del Ejército Rojo.*

Yo crecí bajo la mirada del *Cantor*. Mis padres habían recibido el famoso retrato de Bach[1] pintado por Haussmann para que lo guardaran en lugar seguro mientras durase la guerra

* De los dos retratos que pintó Elias Gottlob Haussmann, se trata del ligeramente posterior y mucho mejor conservado (1746 y 1748, véanse las láminas 18 y 19), que muestra al compositor empelucado sosteniendo en su mano un ejemplar de su canon a seis voces BWV 1076 (véase el capítulo 14, p. 813). Desde 1950 se encuentra en la Biblioteca William H. Scheide de Princeton (Nueva Jersey).

y ocupó un lugar de honor en el rellano del primer piso del viejo molino de Dorset en que nací. Todas las noches, cuando me iba a la cama, intentaba evitar su mirada intimidante. De niño tuve la doble fortuna de crecer en una granja y en el seno de una familia amante de la música en la que se consideraba perfectamente normal cantar: en un tractor o a caballo (mi padre), en la mesa (toda la familia cantaba al bendecir la mesa en las comidas) o en las reuniones de fin de semana, que servían como expresiones del amor que sentían mis padres por la música vocal. Durante todos los años de la guerra, ellos y unos cuantos amigos de los alrededores se reunían todos los domingos por la mañana para cantar la *Misa a cuatro voces* de William Byrd. De niños, mi hermana, mi hermano y yo aprendimos al tiempo que crecíamos una gran variedad de música coral sin acompañamiento: de Josquin a Palestrina, de Tallis a Purcell, de Monteverdi a Schütz y, finalmente, Bach. Comparados con la polifonía anterior, nos parecía que los motetes de Bach eran mucho más difíciles técnicamente—esas largas e interminables frases en las que no había lugar para respirar—, pero recuerdo que me encantaban la interacción de las voces, con tantas cosas como sucedían al mismo tiempo, y ese ritmo palpitante por debajo que mantenía todo a flote. Para cuando tenía doce años ya me sabía las partes de tiple de la mayor parte de los seis motetes de Bach más o menos de memoria. Entraron a formar parte de las cosas esenciales que guardaba en mi cabeza (junto con canciones folclóricas, poemas procaces en el dialecto de Dorset y Dios sabe cuántas cosas más, almacenados en mi memoria) y no me han abandonado nunca.

Luego, durante mi adolescencia, conocí algunas de sus obras instrumentales: los Conciertos de Brandeburgo, las sonatas y los conciertos para violín (con los que, como un violinista más que normalito, luché con frecuencia—y generalmente acababa perdiendo—entre las edades de los nueve y los dieciocho años, momento a partir del cual me cambié a la viola), algunas de las piezas para teclado y varias

arias para contralto de las cantatas, que a mi madre le gustaban mucho. Incluso ahora, no puedo oír arias como «Gelobet sei der Herr, mein Gott» ('Alabado sea el Señor, mi Dios') o «Von der Welt verlang ich nichts» ('No deseo nada del mundo') sin que se me forme un nudo en la garganta, al recordar cómo su voz flotaba por el patio del molino. Pero mi primer aprendizaje de Bach y el cultivo de una dedicación a su música durante toda mi vida, así como un deseo de comprender al adusto *Cantor* en lo alto de las escaleras, se lo debo a cuatro profesores extraordinarios—tres mujeres y un hombre—que contribuyeron a definir el tipo de músico en que iba a convertirme.

El hombre fue Wilfred Brown, el gran tenor inglés, que visitó mi colegio cuando yo tenía catorce años, donde cantó tanto el Evangelista como las arias de tenor en una interpretación de la *Pasión según san Juan* de Bach. Me cautivó tanto que dejé de tocar, me quedé simplemente embobado, algo imperdonable en un solista de los segundos violines. Como intérprete del Evangelista de Bach, Bill Brown no tenía parangón. Su manera de cantar se caracterizaba por una extraordinaria sutileza en la inflexión y en su manera de dibujar las palabras, así como por una fuerza emocional que resultaba inseparable de sus propias creencias cuáqueras y de la humildad que comportaban, algo que reconocí gracias a la propia educación cuáquera de mi madre. Más tarde se ofreció a darme clases de canto desde que cumplí dieciséis años hasta los veintidós, a veces viajando hasta Cambridge para poder hacerlo y negándose siempre a cobrar.

Imogen Holst, hija de Gustav y amanuense de Benjamin Britten, era una asidua visitante en casa de mis padres y a veces dirigía sus fines de semana corales y nos daba clases de canto a mí y a mi hermana. Ella, supongo que más que ningún otro músico de los que había conocido en esos primeros años, resaltaba la importancia de la danza en la música barroca. Esto resultaba tan claramente visible en su propia interpretación y en su manera de dirigir las obras de Bach que alguien la filmó en cierta ocasión sólo de cintura para abajo mientras dirigía la *Misa en Si menor*. Hasta el día de hoy, gracias a Imo, pienso que el peor pecado interpretativo (que sigue cometiéndose con dolorosa regularidad incluso ahora) es ofrecer un Bach *renqueante*; negar u oponer resistencia a la elasticidad y jovialidad rítmicas de su música asegura que su espíritu salga despedido por la puerta. Cuando ella hablaba emocionadamente de su padre, insistía en que la música era algo indispensable, era una parte de la vida «sin la cual no se podía vivir».

Dejar que Bach bailara fue una lección bien aprendida; la otra fue cómo hacerlo «cantar». Esto suena mucho más evidente y mucho más fácil de lo que resulta en la práctica. No todas las melodías de Bach se adaptan bien al canto o son melodiosas en el sentido en que sí lo son, por ejemplo, las de Purcell o Schubert. A menudo angulosas, con longitudes de frase incómodamente largas, condimentadas con pocas florituras o adornos decorativos, requieren una gran dosis de determinación, apuntalada por un férreo control de la respiración, antes de que logren realmente cantar. Y eso es aplicable no sólo a las líneas vocales, sino también a las instrumentales. Esto lo aprendí de mi profesora de violín, Sybil Eaton, una discípula del famoso violinista y musicólogo griego Minos Dounias. Sybil ciertamente «cantaba» cuando tocaba el violín, pero gracias a la inspiración que irradiaban sus enseñanzas y a su amor incondicional a Bach, también podía ayudar a sus alumnos a emprender el vuelo melódico, ya estuviéramos tocando conciertos, partitas para violín solo o partes *obbligato* de arias de las Pasiones o las cantatas.

La persona que cristalizó para mí todas estas ideas fue Nadia Boulanger, justamente reconocida como la más renombrada profesora de composición del siglo XX. Cuando me aceptó como estudiante en París en 1967, acababa de cumplir ochenta años y estaba parcialmente ciega, pero con el

resto de sus facultades en óptimas condiciones. Su modo de enseñar armonía se basaba en los corales de Bach, que tenía por modelos de cómo crear una hermosa polifonía, confiriendo a cada una de las voces igual importancia al tiempo que seguían desempeñando un papel diferente en la conversación a cuatro bandas, ora avanzando, ora retrocediendo: en otras palabras, una armonía concebida contrapuntísticamente. Ella insistía en que la libertad para expresarte por medio de la música, ya fuera como compositor, director o intérprete, exigía obediencia a ciertas leyes y la posesión de aptitudes técnicas inexpugnables. Uno de sus dichos preferidos era: «El talento [creo que con ello se refería a la técnica] sin genio no vale gran cosa; pero el genio sin talento no vale absolutamente nada».

Circunscrito durante dos años a una dieta invariable de ejercicios de armonía y contrapunto y de *solfège* (el sistema francés especialmente desagradable pero eficaz de educación del oído), yo pataleaba y arañaba metafóricamente como un animal acorralado. Al menos en una ocasión, por pura frustración, *Adiestramiento elemental para músicos*, de Hindemith, acabó en la alcantarilla: arrojado por la ventana de mi habitación en el 4° arrondissement. Pero tengo contraída con ella una deuda colosal. Sabía cómo desafiar cualquier idea preconcebida, además de poseer un don para dejar al descubierto tus puntos débiles, técnicos o de otro tipo, de manera completamente despiadada. Ella vio algo en mí que ni siquiera yo mismo podía ver. Sólo cuando abandoné la *boulangerie* me di cuenta de que lo que en su momento me había parecido una tortura era en realidad un acto de amabilidad, que me brindó la preparación necesaria para evitar ciertos bochornos profesionales en el futuro. Y, a pesar de su severidad, era extraordinariamente generosa, hasta el punto de legarme incluso su colección única de transcripciones de música renacentista y barroca (de Monteverdi a Rameau), que incluía partituras y partes de sus cantatas de Bach predilectas, todas ellas meticulosamente anotadas: se encuentran entre mis bienes más preciados.*

¿Cómo iba yo a traducir en sonidos reales esta teoría y educación del oído dolorosamente adquiridas cuando me pusiera delante de un coro y una orquesta? Afortunadamente, por aquel entonces (1967-1968), mientras estudiaba en París y Fontainebleau, tenía acceso de vez en cuando en Londres a un «instrumento»: el Coro Monteverdi. Todo había empezado allá por 1964, cuando estaba en mi tercer año en Cambridge. Mi tutor, el antropólogo social Edmund Leach, me autorizó a tomarme un año sabático de mis estudios de Historia para examinar en detalle las diferentes direcciones que podría tomar mi vida y—el punto crucial—descubrir si realmente sentía una necesidad interior de convertirme en músico a tiempo completo. Aparentemente yo estaba allí para estudiar árabe clásico y español medieval; en la práctica, la tarea que me autoimpuse fue interpretar las *Vísperas* de 1610 de Monteverdi, una obra que, aunque había oído por primera vez de niño, era aún muy poco conocida y no se había interpretado nunca anteriormente en Cambridge. A pesar del doble hándicap de mi relativa inexperiencia como director y mi escasa educación musical formal hasta ese momento, mi mayor ilusión se cifraba en una de las obras del repertorio coral cuya dirección supone un mayor reto. Pasé gran parte de aquel año estudiando las partituras originales de las distintas voces en microfilm y, con el apoyo del catedrático de Música, Thurston Dart, preparando una nueva edición interpretativa. También acabé haciendo todo lo que se necesitaba para organizar una interpretación pública en la capilla del King's College: desde reunir el coro y la orquesta, y ensayar con ellos, hasta preparar la impresión de las entradas y colocar las sillas.

* Todo ello, junto con muchas otras partituras y partes transcritas por Nadia Boulanger, y que me dejó en su testamento, se encuentra ahora en préstamo permanente en la Royal Academy of Music de Londres.

Pensé que los vibrantes contrastes de color y una declamación apasionada eran el sello distintivo de esta música. La prueba para mí consistía en si podría sacar algo de eso de un grupo de estudiantes de canto formados en una tradición completamente diferente. En ese sentido, el Coro Monteverdi nació como un anticoro, en reacción a la eufonía y el empaste con buenas maneras que caracterizaban al renombrado coro de la capilla de King's en aquellos tiempos, cuyo mantra era «Nunca más fuerte que precioso». Su estilo quedó compendiado para mí en una interpretación, en el servicio fúnebre de Boris Ord, de *Jesu, meine Freude*—el más extenso de los motetes de Bach y el más exigente desde el punto de vista interpretativo—, cantado en inglés con un remilgamiento lleno de afectación: «*Jesu* ...» (pronunciado *dʒi:z-ju:*), seguido de una enorme coma y una expresiva inhalación, «*... priceless treasure*» (pronunciado *treʒ-ju:ər*). Estaba furioso. ¿Cómo era posible que la música maravillosamente exultante que había conocido desde que era niño hubiera acabado tratándose de un modo tan lánguido y preciosista? ¿No era esto como añadir una capa de polvos de tocador y unos cuantos lunares al retrato del adusto y viejo *Cantor*?

Mi primer intento de interpretar la obra maestra de Monteverdi se produjo en marzo de 1964 con algunos de los mismos intérpretes. Estaba muy por debajo de los ideales que yo me había trazado, pero las personas que lo oyeron me dieron muchos ánimos y se mostraron incluso entusiastas. Para mí no se trataba sólo de una prueba de destreza, sino de la epifanía que había estado buscando. La decisión estaba tomada: mejor seguir una pasión abrumadora, incluso una que necesitaría años de estudio y de práctica y sin absolutamente ninguna garantía de éxito, que perseguir caminos profesionales más seguros para los que es posible que ya hubiese adquirido las cualificaciones técnicas rudimentarias. Me animaron a persistir en mi rebelión contra los vestigios de la interpretación victoriana y a encontrar una sede más permanente

para el Coro Monteverdi. Mi punto de partida, entonces al igual que ahora, era insuflar pasión y expresividad en la música vocal del Barroco, y, según correspondiera, en la nacionalidad, período y personalidad del compositor. En un típico programa, como el que ofrecimos en el Festival de Cambridge en 1965, dedicado a música de Monteverdi, Schütz y Purcell, nos proponíamos permitir que los oyentes escucharan el enfoque idiosincrásico de cada maestro cantado en el idioma original, seguir a cada uno de los compositores al tiempo que experimentaban con música basada en la recitación sobre una línea de bajo cifrada y se deleitaban con el nuevo espectro expresivo que ofrecía. Era música embriagadora y nuestros esfuerzos fueron sin duda burdos y exagerados; pero al menos no sonaban como algo carente de la suficiente reflexión o indistinguibles de las ceremonias devocionales anglicanas durante un húmedo oficio de vísperas en el mes de noviembre.

Estaba necesitado desesperadamente de modelos. Nadia Boulanger ya no dirigía. Tampoco lo hacía Thurston Dart, de cuya manera de acercarse a la musicología, como si se tratara de Sherlock Holmes, yo había aprendido tanto en el año que estudié con él tras licenciarme después de que él se trasladara al King's College de Londres. Tuve, sin embargo, la suerte de observar a George Malcolm, el distinguido virtuoso del clave y director. George sabía cómo obtener de su coro en la catedral de Westminster interpretaciones deslumbrantes de un ardor en el que apenas había rastro de elementos ingleses y, sorprendentemente, se tomó la molestia de viajar hasta Cambridge para oír mi primera interpretación de las *Vísperas*. Estaba ante un verdadero maestro y, así lo sentí, ante un alma gemela, cuya aprobación y ánimo en aquel momento tuvo para mí una importancia decisiva, a pesar de que él ya había dejado virtualmente la dirección coral.

Entonces, por invitación de un amigo, fui a oír a Karl Richter dirigir a su Coro Bach de Múnich en 1967. Richter era

aclamado como el más destacado exponente de la música coral de Bach por aquel entonces, pero ni siquiera sus musculosas grabaciones de cantatas en elepé me habían preparado para el volumen opresivo y la auténtica agresión del motete *Singet dem Herrn (Cantad al Señor)* tal como lo ejecutaron setenta vigorosos bávaros desde la galería de la Markuskirche. Esto estaba a años luz del enfoque excesivamente respetuoso «santo, santo» del King's o el Coro Bach de Londres en su *Pasión según san Mateo* en su cita anual del Viernes Santo en el Royal Festival Hall, pero apenas lograba insuflar más vida en la música. Al día siguiente, la atronadora aproximación de Richter a las *Variaciones Goldberg* en un clave Neupert reforzado, ofrecido en la Musikhochschule (la antigua residencia de Hitler), tampoco hizo mucho por restaurar mi fe. Aquí, como en la mayoría de las interpretaciones en vivo o las grabaciones a las que había tenido acceso, el Bach que me llegaba era lúgubre, sombrío, con cara de pocos amigos, carente de espíritu, humor y humanidad. ¿Dónde estaban la dicha y el brío festivos de esta música impregnada de danza? Algunos años más tarde oí una interpretación de la *Pasión según san Juan* dirigida por Benjamin Britten, un director extraordinario que separó ante mis oídos los distintos ramales del elaborado contrapunto de Bach, revelando el drama de la obra desde el interior. Sin embargo, aun así, me sonaba terriblemente «inglés». Sentí una desilusión similar cuando oí por primera vez música de Mozart interpretada en Salzburgo y Viena en 1958: la elegante superficie de la ejecución parecía recubrir y ocultar la turbulenta vida interior emocional de la música.

Mis propios comienzos no fueron mucho más prometedores. En el caluroso verano de 1967, cuando la mayor parte de la clase de composición de Nadia Boulanger abandonaba París a fin de montar su campamento en el Palacio de Fontainebleau para juntarse con la *crème de la crème* de las escuelas de música Juilliard y Curtis, ella decidió que ya me

había llegado el momento de dirigir algo bajo su escrutinio. Me puso el reto de *Bleib bei uns (Quédate con nosotros)* de Bach, esa conmovedora cantata de Pascua (BWV 6) que cuenta la historia de los dos discípulos que se encuentran a su Señor resucitado de camino a Emaús. El Conservatorio Estadounidense en Fontainebleau no era como la Universidad de Cambridge, con su acopio considerable de académicos coristas y de estudiantes de canto entusiastas. Aparte de una sola mezzo de talento, no había absolutamente ningún cantante, sino tan sólo un puñado de «pienistes» (como ellos mismos solían denominarse) recalcitrantes. Tuve que reclutarlos, engatusarlos y transformarlos en una agrupación a cuatro voces capaz de dar la talla en el mágico coro inicial de vísperas a fin de establecer mis credenciales como director ante mi profesora. Hasta ese momento, Mademoiselle, como todos la llamábamos, no me había oído ni visto nunca dirigir, aunque aprovechaba todas las oportunidades para recordarme que mis ejercicios de armonía y contrapunto eran «una *tragédie* sin nombre». Quien haya oído alguna vez a un grupo de pianistas estadounidenses (todos los cuales, sin ninguna duda, podían tocar de corrido en cualquier momento un estudio de Chopin o un preludio de Liszt) intentando cantar a cuatro voces en alemán, sabrá lo que yo, y ellos, sufrimos. La «orquesta» estaba formada únicamente por mi compañero y compatriota Stephen Hicks, que tocaba un órgano desafinado (se me había presentado por primera vez en la clase de Mademoiselle como «Stephen 'icks, el mejor organista de West Moseley»). Además de dirigir a este grupo tan variopinto, yo también tenía que cantar el recitativo de tenor y tocar la viola *obbligato* en el aria para contralto, mientras Stephen rellenaba valientemente todo lo demás al órgano. Llegó el día y el Jeu de Paume estaba repleto de estudiantes sofocados por el calor. Algunas damas muy ancianas vestidas de negro se encontraban sentadas en la primera fila, con mi Venerable Profesora en el centro. Empezó la interpreta-

ción y la VP se quedó al instante profundamente dormida. De hecho, dudo de si llegó a oír una sola nota, lo cual, teniendo en cuenta todas las circunstancias, fue quizá un golpe de suerte.

Agradecido como estaba, la vida en la *boulangerie* era agobiante y ansiaba la oportunidad de aplicar toda aquella teoría y disciplina tan rigurosas a alguna experiencia práctica de dirección en el mundo real de la música profesional. Para disgusto de Mademoiselle, que esperaba que, al igual que muchos de sus alumnos estadounidenses, me quedara con ella para estudiar el *Traité d'harmonie* de Théodore Dubois durante al menos otros cinco años, me presenté para ocupar el puesto de director principiante de la BBC Northern Orchestra en Manchester. Se trataba de una orquesta muy competente, algo endurecida, que te dejaba manifiestamente claro la suerte que tenías de ponerte delante de ellos no siendo más que un director en ciernes: no podías esperar favor alguno y tenías que salir a flote por ti mismo. Mi principal cometido práctico consistía en dirigir una obertura de concierto diferente al comienzo de cada programa. Si la pieza duraba, digamos, doce minutos, me concedían un máximo de nueve minutos en los que ensayarla antes de la transmisión en directo. El truco con una orquesta como ésta, que tocaba maravillosamente a primera vista, era saber qué es lo que había que priorizar, cuándo intervenir y qué dejar en manos del azar y del chorro adicional de adrenalina y concentración que surgía cuando se encendía la luz roja. Fue un valioso campo de pruebas y me enseñó los rudimentos de cómo sacar el máximo partido del costoso tiempo de ensayo.

De vuelta en Londres, las cosas estaban progresando con el Coro Monteverdi. Al ampliar nuestro repertorio hacia delante cronológicamente y hacia el norte geográficamente desde los compositores venecianos (Andrea y Giovanni Gabrieli y Monteverdi) hasta los alemanes (Schütz y Buxtehude) y los compositores ingleses de la Restauración (Blow, Humfrey

y Purcell), nos encaminábamos inexorablemente hacia una confrontación entre los dos colosos, Händel y Bach. En el curso de los diez años siguientes (1968-1978) tuve la suerte de poder reclutar a una agrupación de cámara de primera fila para trabajar junto con el coro—la Orquesta Monteverdi—, integrada por algunos de los mejores músicos de cámara independientes del panorama londinense. Estos intérpretes me mostraron una extraordinaria confianza gracias a su buena disposición para experimentar, emprendiendo no sólo viajes a las costas más indómitas del Barroco por medio de oratorios y óperas que entonces eran virtualmente desconocidos, sino también exploraciones estilísticas que comportaban el empleo de arcos barrocos curvados hacia fuera, *notes inégales*, mordentes, mordentes invertidos, *coulés* y florituras ornamentales de todo tipo.

Entonces, de repente, nos chocamos contra un muro de ladrillo. La culpa no fue ni suya ni mía, sino de los instrumentos que estábamos utilizando: los mismos que todo el mundo había estado usando durante los últimos ciento cincuenta años. Por muy en estilo que los tocásemos, no era posible disimular que habían sido diseñados o adaptados con una sonoridad totalmente diferente en mente, íntimamente asociada con un estilo de expresión de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX (y, por tanto, anacrónico). Con sus cuerdas metálicas o entorchadas con metal, eran sencillamente demasiado poderosos y, sin embargo, reducir las cosas a escala y contenerse era justo lo contrario de lo que, con su pujante riqueza expresiva, requiere esta música. Desentrañar los códigos del lenguaje musical de estos maestros barrocos, rellenar el hueco entre su mundo y el nuestro, y liberar el manantial de su fantasía creativa, significaba cultivar una sonoridad radicalmente diferente. Había una sola manera de conseguirlo: reorganizarse utilizando instrumentos barrocos originales (o réplicas). Era como aprender un lenguaje totalmente nuevo, o empuñar un nuevo instrumento, pero sin que prácticamen-

te nadie te enseñara cómo tocarlo. Es difícil transmitir qué follones, momentos de desilusión y de entusiasmo conllevó esto. Algunos pensaron que se trataba de una traición terrible; para otros, incluidos la mayoría de los cantantes del Coro Monteverdi, suponía un paso hacia atrás inexplicable. Pero unos cuantos espíritus valientes se la jugaron conmigo: compraron, mendigaron o alquilaron instrumentos barrocos y nos convertimos en los English Baroque Soloists.

Eso sucedió en 1978. Pioneros más intrépidos habían llegado hasta allí antes que nosotros, por supuesto. Es posible que llegara a percibirse así en aquel momento, pero la mía no fue una voz solitaria. Entre mis contemporáneos de Cambridge se encontraban tanto Christopher Hogwood—reconocido más tarde como uno de los más influyentes cultivadores del movimiento de la música antigua históricamente informado—y el carismático «Flautista de Hamelín», David Munrow, quien, en una carrera que duró apenas diez años, hizo más que ningún otro por popularizar la música antigua en Gran Bretaña. Junto con Trevor Pinnock, el distinguido clavecinista, ellos habían formado también sus propios grupos con instrumentos de época: The English Concert (1972) y la Academy of Ancient Music (1973). En realidad, los auténticos Amundsen fueron los holandeses, austríacos y flamencos: exploradores como Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y los hermanos Kuijken, todos los cuales llevaban ya experimentando con instrumentos originales desde hacía varios años. Luego, siguiendo su estela, surgió un goteo de músicos independientes británicos, que se encuentran entre los más flexibles y pragmáticos del mundo: vieron las oportunidades y enseguida adquirieron el gusto.

Gusto, pero de momento no mucha técnica: una carencia aprovechada por algunos de los veteranos convencionales, especialmente en las orquestas sinfónicas, que empezaron a sentir la leve brisa de un desafío a su monopolio y que ahora, de un modo muy gratificante para ellos, encontraron un

blanco fácil al que criticar. Pero la gente se dio cuenta enseguida de que realmente existe una diferencia en la interpretación entre quienes están comprometidos con rehacer la música y volver a habitarla de nuevas, y aquellos empeñados en simplemente despachársela con eficacia y destreza técnica. Inicialmente, como con todos los movimientos disidentes, sus líderes pioneros—muchos de ellos autodidactas—se mostraron proclives a exagerar su causa y a dejar suspendida en el aire la idea engañosa de que, al valerse de los instrumentos adecuados, se conseguía la «verdad» de la música. Una vez más se trataba de un problema de modelos, o más bien de falta de modelos. Fue una época vertiginosa, y el aire bullía con controversias y autodefensas apasionadas. Nadie sabía a ciencia cierta cómo habían de sonar realmente estos antiguos instrumentos. Nunca hasta entonces habían necesitado los músicos prácticos volverse tan eruditos. Pero dos intérpretes pueden leer aplicadamente el mismo método o tratado para violín del siglo XVIII y llegar, aun así, a conclusiones inquietantemente diferentes sobre la interpretación. Esto demuestra que la investigación de la práctica interpretativa es algo muy distinto de la interpretación misma y, como se apresuró a señalar Richard Taruskin, la sólida erudición no se traduce necesariamente en una buena interpretación musical.* Inevitablemente, hubo grandes dosis de imi-

* En una época en que empezaba a consolidarse en Inglaterra la moda de las virtudes de la «infra-interpretación» entre determinados practicantes de la música antigua, Taruskin fue también uno de los primeros en cuestionar lo que él llamó la «ingenua suposición de que, al recrearse todas las condiciones externas que se dieron en la interpretación original de una pieza, se recrearía con ello la experiencia interior de la pieza que tuvo el compositor, lo que le permitiría "hablar por sí mismo", esto es, liberado de las trabas de esa vil intrusa: la subjetividad del intérprete». También identificó un peligro en una actitud excesivamente reverencial hacia el concepto de *Werktreue* ('fidelidad a la obra'), que da lugar a «un régimen verdaderamente agobiante al endurecer radicalmente y patrullar lo que anteriormente había sido una frontera fluida y fácilmente atravesable entre los

tación y de refutación: el audaz experimento de una persona podía fácilmente verse denigrado por unos y ser recibido como el evangelio por otros. Los manierismos estaban a la orden del día, con una profusión enfermiza de ondulaciones y protuberancias, especialmente entre los instrumentistas de cuerda. (A menudo me recordaban la pregunta socarrona de Mademoiselle a un alumno propenso a frasear de un modo exagerado: «¿Por qué haces tu música en forma de hamacas, querido?»).

Durante la mayor parte de aquellos pocos años tuve la sensación de que todo esto sólo servía para destrozar los nervios. Añoraba la fácil fluidez técnica y el terreno firme que pisaba mi disuelta Orquesta Monteverdi y sus instrumentistas carentes de prejuicios. Me sentía consternado por la falibilidad técnica de estos nuevos instrumentos «antiguos», que estaban resultando ser traicioneros para todos aquellos músicos implicados que querían dominarlos. Graznidos y chillidos se habían vuelto endémicos y el aire se llenaba con el sonido de las chirriantes e higroscópicas cuerdas de tripa afinadas en Mi. Dirigirlos se parecía de repente a conducir un viejo cacharro con unos frenos y una dirección descangallados. Pero lentamente los instrumentos empezaron a revelar sus secretos a los intérpretes y a guiarnos a todos hacia caminos de gestos y sonidos nuevos y expresivos. Algunos observadores se sintieron inclinados a caer en una fetichización de estos instrumentos, como si pudieran conducir por sí mismos al santo grial de la «interpretación auténtica» y fueran sus únicos garantes. Pero, al tiempo que me deleitaba con el nuevo potencial expresivo y con la nueva paleta de colores, no podía nunca olvidar que estábamos utilizándolos no como un

papeles de intérprete y de compositor» (R. Taruskin, *Text and Act*, Nueva York, Oxford UP, 1995, pp. 93, 10). Más recientemente, John Butt ha ofrecido una brillante disquisición sobre los dos mundos de la interpretación y la investigación académica en *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Nueva York, Cambridge UP, 2002.

fin en sí mismo sino como un medio para acercarnos al transparente mundo sonoro de los compositores barrocos y para quitar las capas de polvo y barniz que se habían acumulado con el paso del tiempo (en la analogía tan querida de los críticos musicales y de la que tanto se ha abusado).

En cualquier caso, con este grupo sin pulir y poco rodado acepté mi primera invitación para actuar en el Festival Bach de Ansbach en 1979, que entonces se consideraba como la Meca, o el Bayreuth, de la interpretación bachiana en Europa. Había sido el trampolín de Karl Richter en el sur de Alemania, y ahora ofrecía su plataforma a un inglés relativamente inexperto y a su grupo. Se pensó que nuestro enfoque era radicalmente «diferente» y provocó controversia. Desde el siglo XIX, Bach había sido venerado en Alemania como el Quinto Evangelista y se había monopolizado su música religiosa para apoyar el moderno luteranismo evangélico. Escuchándonos, los conservadores defensores de una tradición interpretativa bachiana en gran medida ficticia y tendente al autobombo pensaron que los instrumentos «antiguos» eran ajenos a sus gustos, algo con lo que cabía contar, evidentemente, y una reacción a la que acabamos por acostumbrarnos en el curso de los veinte años siguientes. Lo que quizá les sorprendió más, sin embargo, fue la concentración con que cuidábamos la pronunciación y la proyección del texto—la declamación de las palabras alemanas llamadas a resaltar la retórica y el drama—y lo que algunos oyentes identificaron como la sensación de que nuestras interpretaciones transmitían la sensación de que estaba sucediendo algo importante. Contribuir de un modo positivo a la desmitificación de la imagen de Bach en el país de su nacimiento nos hizo sentirnos bien. Nos invitaron inmediatamente a volver a la Bachwoche de Ansbach para ofrecer cinco conciertos en 1981 y posteriormente a grabar todas las grandes obras corales de Bach para el sello más importante de Alemania, Deutsche Grammophon.

Aproximadamente en la misma época nos embarcamos en un ambicioso empeño que se prolongaría durante diez años, que se basaba en apariciones anuales en el Festival de Gotinga, del que yo había sido nombrado director artístico. Se trataba de recuperar los oratorios dramáticos y las óperas de Händel, cuya música, más aún incluso que la de Bach, había experimentado un asombroso proceso de expurgación con el paso de los años—incluso una apropiación parcial por parte de los nazis en la década de 1930 como vehículo de propaganda patriótica—y que ahora se encontraba urgentemente necesitada de revalorización. También aquí nos topamos al principio con un leve escepticismo, pero pronto descubrimos que las actitudes alemanas hacia Händel estaban menos enquistadas que las que imperaban en Inglaterra, su país de adopción (y que las que suscitaba Bach). Nuestra interpretación de este repertorio extraordinario y conocido sólo de forma muy parcial fue recibida con una actitud cada vez más desprejuiciada, con una mezcla de asombro y orgullo patriótico. Además de estos conciertos europeos, nuestras grabaciones de una gran variedad de composiciones—algunos viejos caballos de batalla como el *Mesías* y el *Oratorio de Navidad*, pero también obras maestras olvidadas como *Les Boréades* de Rameau y *Scylla et Glaucus* de Leclair—encontraron el favor del público y empezaron a conquistar el reconocimiento internacional.

Aunque cada vez más ocupado como director invitado en teatros de ópera y con orquestas sinfónicas, volvía una y otra vez a mi base de operaciones con renovado entusiasmo: los English Baroque Soloists proporcionaban un laboratorio vivo en el que probar nuevas teorías, intercambiar ideas y puntos de vista, y ahora mostraban una buena disposición a aventurarse por nuevos derroteros, lejos de lo que estaban empezando a ser las ortodoxias cada vez más debilitadas del

estilo interpretativo con instrumentos de época. De repente, podía oírse a la música saltar de los confines de su enclaustramiento. Desde el momento en que estos antiguos instrumentos se liberaron para abordar música que había sido hasta entonces el coto exclusivo de la moderna orquesta sinfónica a escala reducida, lo que durante años había parecido «añejo» y remoto ahora sonaba como algo nuevo. Parecía que no importaba irritar a algunos si eso suponía que podíamos descubrir y compartir aspectos desconocidos de la música que tanto nos importaba a todos.

A partir de los años ochenta, nuestro repertorio se encontraba en constante expansión. El bicentenario del estallido de la Revolución Francesa fue el momento en que nació la Orchestre Révolutionnaire et Romantique, que contaba con muchos de los mismos instrumentistas que los English Baroque Soloists, pero tocando instrumentos del cambio de siglo. Juntos seguimos avanzando: desde Haydn, Mozart y Beethoven hasta Weber, Berlioz, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Brahms, e incluso hasta Verdi, Debussy y Stravinski. Fue un proceso apasionante de redescubrimiento, que desmentía la vieja y trillada idea de una única e inexorable tradición que fue desarrollándose dentro de la música clásica occidental, y a una enervante tendencia de mediados del siglo XX a suprimir las cruciales diferencias temperamentales y estilísticas entre compositores tocando todo con el mismo «instrumento»: la orquesta sinfónica moderna convencional. Nuestro objetivo era siempre arrancar las capas de práctica interpretativa acumuladas para revelar a cada uno de estos compositores—y cada una de las obras relevantes de cada uno de los compositores—con su plumaje adicional, poniendo a prueba la capacidad de esta música «antigua» para sobrevivir en nuestro tiempo. La búsqueda consistió (y consiste) en localizar los nítidos y vívidos colores en su ser más íntimo y redescubrir ese *élan vital* en la música que nos atrae *ahora*. Con una frecuencia sorprendente, música con varios

siglos de antigüedad acaba resultando más moderna que pilas enteras de músicas de los últimos cien años.

Pero una y otra vez volvía a sentirme atraído hacia la música de Bach como hacia un imán. Del mismo modo que antes había descubierto cuán valioso era empezar a comprender a Monteverdi a fin de entender el modo en que música y texto pueden combinarse de un modo fructífero en todas las formas de música dramática, ahora caí en la cuenta de que para hacer progresos como director lo primero que necesitaba hacer era estudiar y aprender a interpretar la música de Bach, puesto que ella forma los cimientos mismos de aquello a lo que nos referimos vagamente como música clásica. Sin una comprensión de Bach andaría siempre a tientas cuando interpretara a Haydn, Mozart, Beethoven y sus sucesores románticos, muy pocos de los cuales consiguieron oponer resistencia a su influencia. Aunque llevaba años reflexionando sobre la *Pasión según san Mateo*, no fue hasta el otoño de 1987 cuando encontré la oportunidad (y el valor) de dirigirla por primera vez. Fue en Berlín Este, y entre el público se encontraban soldados de la República Democrática Alemana que lloraban sin ningún disimulo. Quizá a ese lado de la frontera, esta música, la más universal, había pasado a quedar fosilizada en algún tipo de tradición local prescrita y en gran medida espuria. Al abordarla de nuevas, despojada de clichés ritualizados, estábamos abriendo inintencionadamente las compuertas para que fuera acogida con una respuesta emocional.

Pero no todo era tráfico en un solo sentido: dos años antes, miembros del Coro de la Radio de Leipzig se presentaron en un ensayo de *Israel en Egipto* de Händel, que estaba preparando con el Coro Monteverdi en la galería occidental de la Thomaskirche de Leipzig. Esto dio lugar a una interpretación improvisada del motete de Bach *Singet dem Herrn* cantado por ambos coros, que dejó una impresión imperecedera en todos los participantes. Luego, en 1987, realizamos una gira con la *Misa en Si menor* por Japón, memorable por la concentrada respuesta de un público en su mayor parte budista y sintoísta.

Pero tenía cada vez más la sensación de que había algo incompleto en mi comprensión de cómo se conectaba Bach el hombre con su música insondable. Aun después de vivir con las principales obras maestras corales durante tanto tiempo, había piezas esenciales del rompecabezas que seguían faltando. Si hubiera sido un consumado instrumentista de teclado, podría haber encontrado lo que estaba buscando en el repertorio vasto e interminablemente fascinante que incluye las *Variaciones Goldberg* y *El clave bien temperado*. Pero, como un hombre de coro y alguien que ha reaccionado siempre ante las palabras, tuve la sensación de que, para mí, la clave debía de estar en las casi doscientas cantatas religiosas que se han conservado; estaba seguro de que contenían montones de trufas enterradas, aunque hasta entonces yo sólo había desenterrado unas pocas. Para hacerse una idea de la importancia de las cantatas en la estimación de los hijos y alumnos de Bach, basta con mirar la lista de sus obras inéditas en su obituario: decidieron situar «Núm. 1: cinco Ciclos Anuales Completos de Piezas Sacras para todos los domingos y días festivos» casi en grandes titulares al comienzo de su lista de obras. Esto me llevó a preguntarme por qué Bach les había dedicado tantísimo tiempo y esmero, y por qué, en un rapto inicial de dos años de frenética creatividad, compuso más de un centenar de estas obras en Leipzig, negándose obstinadamente a compartir la extenuante carga semanal de su composición con otros. Teniendo en cuenta que fueron escritas en entregas semanales, a la manera de Dickens, surgía el deseo de saber cuán constantes eran en términos de calidad global: si, como había defendido Theodor Adorno, «Bach fue el primero en cristalizar la idea de la obra constituida racionalmente»,[2] ¿puede aplicarse esto a las cantatas? ¿Son verdaderamente relevantes? ¿Pueden escapar de sus orígenes

literarios y litúrgicos primigenios y salvar el abismo entre su cultura y la nuestra? Esto hizo que me preguntara cuál podría ser el modo más eficaz de interpretarlas ahora: cómo liberarlas de la persistente y nociva influencia del evangelismo luterano del siglo XIX y comienzos del XX, por un lado, y de la devoción profana de la típica dieta que se ofrece en las salas de concierto.

Me resulta difícil señalar con exactitud cuándo surgió por primera vez la idea del Peregrinaje de Cantatas de Bach. Lo que había comenzado como una intuición nacida de una fascinación por Bach durante toda mi vida había ido adquiriendo forma y sustancia muy gradualmente antes de crecer y dar lugar a un empeño práctico congruente.* Parecía que nadie había intentado anteriormente interpretarlas dentro de un mismo año físico en sus exactos emplazamientos litúrgicos originales. En 2000 celebraríamos el nacimiento del fundador de una de las grandes religiones del mundo y el 250.º aniversario de la muerte de Bach. ¿Qué manera más apropiada de hacerlo que por medio de la obra de su mayor defensor musical, con interpretaciones de todas las cantatas concentradas dentro de un mismo año? La fe luterana de Bach queda compendiada en esta música extraordinaria. Transmite un mensaje universal de esperanza que puede emocionar a cualquier persona al margen de su cultura, su denominación religiosa o sus conocimientos musicales. Brota de las profundidades de la psique humana, no de ningún tipo de credo actual o local.

También estaba, quizá, la posibilidad de tener nuevas revelaciones sobre la música si reproducía los ritmos de la propia práctica de Bach. Nos dispusimos a construir un viaje que él mismo pudiera, en teoría, haber realizado (aunque lo cierto es, por supuesto, que viajó muchísimo menos que, por ejemplo, Händel). Había de comenzar en Turingia y Sajonia, donde transcurrió su vida profesional, y abarcar los lugares e iglesias donde sabemos que cantó, tocó e interpretó, y luego abrirse en abanico hacia el norte, el oeste y el este, siguiendo la expansión de la Reforma, y volver sobre las antiguas rutas comerciales de los aventureros mercantiles y la Liga Hanseática. A partir de esta elección surgió la idea de actuar únicamente en iglesias de una belleza arquitectónica excepcional, a menudo en escenarios muy alejados del circuito concertístico más trillado, y llevar la música a comunidades que mostraran un entusiasmo especial por la música de Bach, con las que podíamos conectar invitándoles a cantar en los corales conclusivos de las cantatas. Al visitar algunos de los lugares de culto más antiguos de Europa—como la abadía de Iona, en una isla de la costa occidental de Escocia, o en Santiago de Compostela, en el norte de España, o en el que fuera el templo pagano que se convirtió en Santa Maria sopra Minerva en Roma—, el viaje podía interpretarse como un peregrinaje musical.

Fue así como, finalmente, nació el Peregrinaje de Cantatas de Bach (PBC). Aunque tuvo su origen en anteriores giras con el Coro Monteverdi, y se hallaba informado por una manera de pensar similar, el PCB se situaba en una dimensión diferente de cualquier cosa que nosotros—o quizá cualquier otra organización musical—hubiera emprendido anteriormente. Por su alcance, y por el modo en que se llevó a cabo, rompió todas las reglas convencionales de la organización de giras. Fue una empresa épica, plagada de problemas logísticos y acosada desde el principio por las limitaciones económicas, pero que parecía resonar cada vez más en la imaginación de los participantes a medida que iban transcurriendo los meses. Ninguno de nosotros había

* Es posible que el desencadenante fuera una lectura casual en una revista de discos de un anuncio de que yo iba a grabar las doscientas cantatas para Deutsche Grammophon. Como por aquel entonces yo estaba grabando un disco compacto de cantatas al año, calculé que con tres cantatas por disco, a ese ritmo iba a necesitar llegar a la venerable edad de ciento veinte años para poder dejar el trabajo terminado.

realizado nunca anteriormente un viaje de un año de duración o una aventura musical confinada a un único compositor. Concentrar todos los pensamientos y esfuerzos en su puesta en práctica y guiarnos por su impulso hacia delante supuso una experiencia absolutamente nueva. Seguir la disposición temporal y cíclica de cantatas de Bach durante todo un año nos brindó una gráfica imagen musical de la rueda giratoria del tiempo a la que todos estamos sometidos. Aquí estaba, por fin, un modo de resolver el enigma de cómo esta música rebosante de vigor y fantasía pudo haber surgido bajo la peluca de ese *Cantor* de mirada impasible, cuyo retrato había dominado mi visión de él como hombre desde que yo era un niño.

Desde que completamos el PCB, mi manera de abordar la dirección de las obras corales de Bach más celebradas—sus dos Pasiones, el *Oratorio de Navidad* y la *Misa en Si menor*—se ha visto afectada por esa profunda inmersión en las cantatas. Desde el momento en que se ve cómo estas grandes obras pertenecen al mismo mundo que las cantatas, como emanaciones de la misma mente inventiva, dejan de sentirse como algo tan intimidante y empiezan a revelar más cosas del carácter de su creador. Al reflexionar sobre mis propias reacciones ante ellas y mi evolución como músico, mi compromiso con Bach se ha vuelto más profundo y esta relación ha avanzado en paralelo con la investigación independiente que he llevado a cabo durante la preparación necesaria para escribir este libro. Durante los últimos veinte años he estado absorbiendo el fascinante material que ha pasado a estar recientemente disponible desde la apertura de los archivos en la antigua República Democrática Alemana, y utilizando estos ricos hallazgos para sumergirme en los orígenes y el contexto histórico en que vio la luz la música de Bach.

Una de las premisas subyacentes del PCB fue una sensación que descubrí que compartía con otros músicos: que nuestra necesidad de estudiar, escuchar y lidiar con la mú-

sica de Bach es quizá mayor hoy que en cualquier otro momento del pasado. Muchos de nosotros confiábamos también en que, al poner el énfasis en esta manifestación concreta de nuestro legado cultural común, ello elevaría los espíritus de quienes vinieran a oírnos, independientemente de que estuvieran escuchándolo, o de que nosotros estuviéramos interpretándolo, por primera, segunda o vigésimo segunda vez. Milan Kundera describió en cierta ocasión el intrínseco carácter esquivo del momento presente:

> No hay aparentemente nada más evidente, más tangible y palpable, que el momento presente. Y sin embargo se nos escapa completamente. Toda la tristeza de la vida radica en eso. Durante un solo segundo nuestra vida, nuestro oído, nuestro olfato, perciben (a sabiendas o sin saberlo) un montón de acontecimientos y por nuestro cerebro desfila una retahíla de sensaciones e ideas. Cada instante representa un pequeño universo, irremediablemente olvidado al instante siguiente.[3]

Lo milagroso de la música es que nos permite apartarnos momentáneamente de la evanescencia temporal de Kundera. Una obra musical como una cantata de Bach es manifiestamente un viaje desde un principio, que pasa por un centro y llega hasta un final, y, sin embargo, en ese final la luz que arroja en la memoria sobre todo lo que ha sucedido antes crea la sensación de que estamos constantemente en un estado de llegada: que da paso a una sensación de ser conscientes de—y, por tanto, valorar—nuestra propia conciencia, tanto ahora como en lo que ha pasado antes. Y si aceptamos que una parte de la psique humana busca una salida espiritual (y, asimismo, una entrada espiritual), entonces, por materialista que haya podido volverse nuestra sociedad, por agnóstico que sea el *Zeitgeist*, para los que tengan oídos para oírlo, la música confiada y abrumadoramente afirmativa de Bach puede suponer un gran avance hacia la satisfacción de esta nece-

sidad. Porque Bach se encuentra en la primerísima fila de los compositores desde 1700 cuya obra se encontraba orientada en su totalidad, de un modo u otro, hacia lo espiritual y metafísico: celebrando la vida, pero también trabando amistad con la muerte y exorcizándola. Él vio la esencia y la práctica de la música como algo religioso, y comprendió que cuanto mayor era la perfección con que se plasmaba una composición, tanto conceptualmente como por medio de la interpretación, más se encuentra Dios inmanente en la música. «NB», escribió al margen de su ejemplar del comentario de la Biblia de Abraham Calov: «Donde hay música devocional, Dios se halla siempre presente con su gracia»[4] (véase la lámina 13). Esto me llega como un principio que muchos de nosotros, en cuanto músicos, hacemos nuestro automáticamente, y al que aspiramos, siempre que nos reunimos para hacer música, independientemente de cuál sea el «Dios» en el que creamos.

Así, en una época en la que las iglesias han perdido desde hace mucho su poder de atracción en Occidente, nuestra decisión de interpretar las cantatas de Bach en iglesias no hizo más que subrayar el contexto en otro tiempo vivo de esta música. La manera en que se desarrolló el Peregrinaje de Cantatas de Bach es una historia para otro lugar y otro momento; pero en el curso de aquel año hubimos de preguntarnos varias veces si el propósito original de Bach (y quizá también su efecto), además de satisfacer una necesidad urgente de inspiración y solaz, fue sacudir a sus primeros oyentes para sacarlos de su complacencia y llamar la atención sobre aspectos engañosos de sus vidas y de su conducta. Bach, el supremo artesano, desdeñado por parte de la *intelligentsia* de Leipzig por su falta de formación universitaria y consciente del lugar que ocupaba en la historia de su familia, pulió sus habilidades hasta que su destreza, su talento imaginativo y su empatía humana estuvieron en perfecto equilibrio. El resto era cosa de Dios.

2

ALEMANIA EN VÍSPERAS DE LA ILUSTRACIÓN

> Sin lenguaje no tendríamos razón, sin razón no habría religión, y sin estos tres aspectos esenciales de nuestra naturaleza, ni mente ni vínculo de sociedad.
>
> JOHANN GEORG HAMANN[1]

La «Alemania» en que nació Bach en 1685 era un peculiar rompecabezas político: una multitud de ducados independientes, principados y ciudades «libres» imperiales. Si se diera la vuelta a cada una de las piezas, con la cara en blanco hacia arriba, probablemente no resultaría nada difícil volverlas a colocar, tan aleatorios eran los tamaños de los diferentes *Länder*, tan extravagantes sus formas geográficas. El Sacro Imperio Romano, subdividido a su vez territorial y estructuralmente, se había visto reducido durante el siglo anterior a una mera sombra de su antiguo ser. En la Taberna de Auerbach en Leipzig, la canción rezaba así:

El Sacro Imperio Romano, tal cual lo amamos;
pero cómo se mantiene unido lo ignoramos.[2]

El jurista y filósofo político alemán Samuel von Pufendorf observó irónicamente en 1667 que, sin ser ni un «reino normal» ni una república, «hemos de llamarlo, por tanto, un cuerpo [político] "alemán" que no se ajusta a ninguna regla y se asemeja a un monstruo».[3] ¿Llegó a pensar Bach alguna vez en sí mismo, por encima de cualquier otra cosa, como un alemán, en cuanto sentimiento diferente de ser un turingio o un sajón? Había nacido en Eisenach, en el corazón del Bos-

que de Turingia, como el hijo menor de un instrumentista de viento municipal, y su dialecto era probablemente lo bastante fuerte como para hacerle parecer un extranjero a su exacto contemporáneo Georg Friedrich Händel, nacido a tan sólo sesenta kilómetros de distancia en un antiguo rincón de Sajonia que recientemente había pasado a formar parte de Prusia. No es probable, por tanto, que ninguno de estos futuros gigantes musicales llegara a preocuparse o a sentirse aterrorizado por el monstruo de Pufendorf.

En la época de su nacimiento, el Electorado de Sajonia seguía siendo la fuerza dominante en el norte de Alemania, gracias a su riqueza y a la posición de su elector como el más alto cargo del cuerpo protestante, el *Corpus Evangelicorum*.* Pero cuando Friedrich Wilhelm (1620-1688) fue nombrado elector de Brandeburgo y duque de Prusia en 1640, el poder dinástico empezó a desplazarse de forma inexorable de los Austrias y Bohemia a los Hohenzollern, más hacia el norte, y quedó solidificado en el momento en que su hijo Federico III hizo caso omiso de las indicaciones de sus consejeros más cercanos y se coronó como el rey Federico I de Prusia en 1701. Entretanto, a pesar de sus evidentes absurdeces y su naturaleza dispar, el imperio sobrevivió gracias a la destreza con que los Austrias consiguieron desdibujar la división entre Estado y sociedad civil, involucrando a los diversos estratos del mundo germanófono en el proceso político.

Inmediatamente vinculados al emperador estaban los «Caballeros Imperiales», las cabezas de alrededor de trescientas cincuenta familias terratenientes nobles que ejercían la responsabilidad administrativa para aproximadamente mil quinientos Estados que cubrían más de ocho mil kilómetros cuadrados. Más poderosas aún—y considerablemente menos dóciles—eran las elites rurales y urbanas distribuidas por todo el Imperio, que habían logrado hacerse oír por medio de su representación en el cuerpo legislativo, el *Reichstag*. Pufendorf señaló que «los Estados de Alemania [...] conservan una parte considerable de la soberanía sobre sus súbditos [...] un obstáculo fundamental para que el emperador pueda arrogarse un poder absoluto». Una doble capa de instituciones restringían, por tanto, la soberanía sin trabas del emperador: el propio *Reichstag*, que a partir de 1663 se encontraba en sesión permanente en Ratisbona, y los aproximadamente trescientos *Reichsstände,* esos principados constituyentes con un voto directo o indirecto en el *Reichstag*. Su arma constitucional más poderosa era el pacto electoral conocido como la *Wahlkapitulation*, que juraba acatar un príncipe-elector antes de su coronación y que estaba obligado a firmar como una condición de su elección.

Cada uno de los *Landstände*,* que formaban una segunda capa de autoridad dentro de cada *Reichsstand*, contaba con su propio cuerpo legislativo local, conocido como la *Landschaft*, famosa por sus elaborados protocolos. Pufendorf concluía:

> Aunque es seguro que Alemania es en su seno tan potente que podría resultar formidable para todos sus vecinos si su fuerza estuviera bien unida y se empleara adecuadamente; sin embargo, este cuerpo fuerte tiene también sus dolencias que debilitan su fuerza

* Formalmente organizado en 1653 para proporcionar la administración civil y la seguridad de los protestantes alemanes, su presidencia se mantuvo ligada de forma permanente a Sajonia aun después de que August el Fuerte se convirtiera al catolicismo a fin de conseguir su elección como rey de Polonia en 1697. Con la ventaja de considerarla a posteriori, podemos ver la decisión de August como un terrible error, pero para muchos contemporáneos la adición de la cantidad de Polonia a la calidad de Sajonia parecía confirmar el estatus de esta última como la principal rival de los Austrias.

* Por ejemplo, el Electorado de Baviera era un *Reichsstand*, pero dentro de sus fronteras se encontraban Landstände, que representaban a la Iglesia y a la nobleza. La mezcla variaba de un Reichsstand a otro: en algunos la Iglesia no estaba representada, mientras que en otros no lo estaban los nobles.

y hacen decaer su vigor, y su irregular constitución de gobierno es una de las principales causas de su desorden político.

Una de sus «dolencias» venía causada por el hecho de que la mayoría de las reuniones del Landschaft entre las diferentes facciones y grupos se realizaban por escrito: un lastre administrativo. En la Sajonia electoral, fue precisamente esta «constitución irregular»—y la continua tensión entre los leales al elector (el partido gobernante o Absolutista), por un lado, y los nobles y burgueses urbanos de clase media que habían formado una precaria alianza para frenar su poder (el partido de los Estados), por otro—la que estuvo presente como un factor constante durante toda la vida profesional de Bach en Leipzig.

El poder imperial se vio debilitado aún más por las aproximadamente cincuenta ciudades «libres», o *Reichsstädte*, las más ricas de las cuales (Hamburgo y Fráncfort del Meno entre ellas) formaban enclaves que se autogobernaban, no admitían ninguna interferencia exterior y mantenían un control absoluto sobre su propio comercio. A los veintidós años, Bach empezaría a trabajar como músico municipal en una de estas ciudades «libres» (Mühlhausen) y viajaría a varias más. Paralelamente, con el paso de los siglos se había acumulado un complejo sistema imperial de regulaciones legales, que estrangulaba, cuando no paralizaba por completo, los canales de comercio y comunicación física (a las gabarras, por ejemplo, se les exigía en el Rin que pagasen peajes fronterizos cada nueve kilómetros por término medio). La mentalidad burocrática alemana nació a partir de la administración e interacción de estos principados, y con ella los característicos protocolos y las desesperantes sutilezas de rango que fueron una constante en la vida de Bach y la manzana de la discordia en los enfrentamientos con sus superiores.*

* Casualmente, en el año del nacimiento de Bach, Luis XIV revocó el

Imaginemos que podemos viajar hacia atrás en el tiempo a este curioso mosaico que constituía la Alemania de la época en que nació Bach. ¿Cuáles serían las cosas que nos sorprenderían con más fuerza: la evidencia de una vigorosa renovación urbana, los signos de una sociedad predominantemente rural que empezaba a recuperarse o las cicatrices aún visibles de la guerra? La Guerra de los Treinta Años había sido la más larga, la más cruel y la más destructiva de cuantas se habían librado en suelo alemán y conservó esa reputación hasta finales del siglo XX. El poeta silesio Andreas Gryphius (1616-1664) fue testigo de primera mano de toda ella y escribió sobre el absurdo de la existencia humana. Uno de sus sonetos, «Menschliches Elende» ('Miseria humana'), de sus *Kirchhofs-Gedanken (Pensamientos de camposanto)*, de 1656, comienza así:

¿Qué somos, pues, los hombres? Una casa de un padecimiento desabrido,
un baile de una falsa dicha, de este siglo nuestro un fatuo fuego,
un escenario de un acre temor, impregnado de feroz desasosiego,
una nieve pronto derretida y una vela que ya se ha consumido.*

Edicto de Nantes (1598) y con ello el limitado grado de tolerancia concedido a los protestantes franceses. De repente, se produjo una oleada de refugiados hugonotes que se extendió por el norte hasta Holanda e Inglaterra, pero también hacia el este, al otro lado del Rin. Al acoger aproximadamente a catorce mil para que se establecieran en sus territorios, el elector Federico Guillermo de Brandeburgo marcó una pauta para posteriores oleadas de inmigración protagonizadas por refugiados de conciencia—procedentes de Bohemia y Austria, así como de Francia—, una *Peuplierungspolitik* que pronto habría de tener un impacto tanto al repoblar zonas rurales diezmadas por la peste como al aumentar la mano de obra con una buena preparación de las ciudades, proporcionando así a Prusia y al resto de los Länder que siguieron su ejemplo una significativa ventaja económica sobre el viejo Imperio.

* «*Was sind wir Menschen doch? Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen,* | *Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit,* | *Ein Schauplatz herber Angst, besetzt mit scharfem Leid,* | *Ein bald verschmelzter Schnee und abgebrannte Kerzen*».

Ahora, transcurridos casi cuarenta años desde que la Paz de Westfalia (1648) pusiera fin a la contienda, los horrores de la guerra seguían aún presentes en la memoria de todos.

Lo más cercano que tenemos a un diario de guerra contemporáneo, lleno de atrocidades y detalles escabrosos, son dos novelas de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669) y *Trutz Simplex* (1670), esta última un «relato detallado y milagroso de la vida del archiestafador y renegado Valor». Basadas en sus experiencias de primera mano como mozo de cuadra en el Ejército Imperial y más tarde como escribano de un regimiento, constituyen un catálogo de asesinatos gratuitos, violaciones y canibalismo. Pero, aun teniendo en cuenta el grado de falso reportaje que favorecieron los persistentes retratos de la guerra cargados de patetismo característicos de los historiadores alemanes del siglo XIX y comienzos del XX, la impresión general sigue siendo desoladora: innumerables pueblos y aldeas arrasados por las tropas invasoras, ciudades medievales de Alemania saqueadas y quemadas hasta resultar irreconocibles, regiones enteras despobladas por las acciones militares, familias diezmadas y las vidas de los supervivientes vueltas del revés. Inevitablemente, el campo sufrió más que la mayoría de las ciudades, porque es ahí donde se combatieron las batallas y Turingia fue una de las regiones más afectadas. Por dondequiera que avanzasen Wallenstein o los invasores daneses y suecos—especialmente por las antiguas rutas que conectaban las principales ciudades comerciales—, el proceso de recuperación económica era dolorosamente lento.

De resultas de la guerra las oleadas de la peste se sucedían una tras otra: debilitados por el hambre, los cuerpos de las víctimas constituían una presa fácil para los agentes patógenos extendidos por las tropas. La peste fue responsable de un número de víctimas mayor que el propio conflicto. Desapareció aproximadamente un tercio de la población sajona

y la mitad de la de Turingia. Pero debemos ser cautelosos: es posible que estas pérdidas demográficas—ya se debieran a las matanzas, la malnutrición o la enfermedad—se hayan exagerado en las fuentes conservadas.[4] Los funcionarios locales estaban interesados en manipular las cifras hacia arriba, pues ello les hacía confiar en tener derecho a una reducción de los impuestos o en recibir una parte mayor de los fondos de reconstrucción gubernamentales. Tomemos el ejemplo de una importante ciudad comercial como Leipzig. Durante los años de la guerra había sufrido tres epidemias—en 1626, 1636 y 1643—y, aun así, prosiguió con sus ferias comerciales bienales. Sin embargo, más de treinta años después de la conclusión de la guerra, y firmemente instalada en la senda hacia la recuperación, la ciudad volvió a tambalearse por culpa de un nuevo brote en 1680, que, según el diario que llevaba el Rektor Jakob Thomasius, se llevó a dos mil doscientas almas en cinco meses: muchas más que la suma de todas las epidemias anteriores y más del diez por ciento del total de la población.*

Desde nuestra perspectiva del siglo XXI, resulta fácil exagerar y dramatizar en exceso los efectos de la Guerra de los Treinta Años en Alemania en su conjunto, aunque sólo sea debido a la diversidad y al grado de localización del impacto de este prolongado conflicto. En el pasado, los historiadores alemanes se inclinaban por culpar a la guerra del malestar económico, mientras que ahora puede verse como una parte de una tendencia más prolongada de declive global y modelos de comercio cambiantes que ya habían comenzado años atrás. El comercio lucrativo con Italia, practicado en otro tiempo por grandes empresarios como los Fugger

* Sin embargo, parece que durante un breve tiempo, cuando la hambruna y la enfermedad asolaron el campo sajón durante la década de 1630, la población de Leipzig creció en realidad hasta en un tercio. Véase G. Parker (ed.), *The Thirty Years' War*, Londres, Routledge, 1997, p. 189.

de Augsburgo, se había visto ahora reducido a una nadería.* El centro de gravedad demográfico de Europa estaba desplazándose hacia el norte y, paralelamente, su futuro comercial estaba poniendo rumbo a los puertos hanseáticos distribuidos por el litoral atlántico. El comercio y la manufactura repuntaban por regla general más lentamente que la población, con una recuperación más rápida en las ciudades y más gradual en el campo. Se necesita poca imaginación para hacerse una idea de las enormes cantidades de cereal y carne de vaca que hacían falta para alimentar a sucesivas tropas saqueadoras que vivían como langostas de lo que podían pillar aquí o allá. La comunidad rural sobrevivió a un hambre persistente, viviendo, como el «extraño vagabundo» de Grimmelshausen, de alforfón, hayucos, bellotas, ranas, caracoles y cualesquiera verduras que pudieran salvarse.[5] Ahora las cosas estaban volviendo a la normalidad; pero habrían de pasar otros noventa años antes de que el déspota ilustrado Federico el Grande reconociera que la «agricultura ocupa el primer lugar entre las actividades humanas. Sin ella no habría mercaderes, ni cortesanos, ni reyes, ni poetas, ni tampoco filósofos. La única forma verdadera de riqueza es la que produce la tierra».[6]†

Durante todo este período se contaba con una solución para el problema de los suministros de comida a prueba de batallas: la patata común. Originaria de los Andes (en algún

* Cambios climáticos recientes habían hecho que los pasos alpinos resultaran aún más arduos; sin embargo, los viajeros alemanes se seguían sintiendo atraídos por Italia como las palomillas por la luz, no tanto para hacer negocios como para admirar el arte italiano del pasado y la música más rabiosamente actual.

† Los granjeros siempre han sabido esto, además de ser los primeros en reconocer—y lamentar—que el cultivo de cosechas es una tarea arriesgada que se encuentra asediada por los caprichos del tiempo y los habituales derechos de pastoreo. Para todas las demás personas, su importancia capital para la existencia se daba completamente por sentada: es decir, se pasaba por alto, en 1685 y desde entonces.

lugar de los modernos Perú o Bolivia) y conocida en Europa desde finales de la década de 1500, donde se pensaba que tenía propiedades afrodisíacas, sólo logró imponerse tras un proceso inexplicablemente lento. Como sabe todo jardinero, la patata es un tubérculo milagroso, fácil de plantar, de rápido crecimiento, propenso al añublo, pero capaz de producir, en las condiciones adecuadas, cosechas espectaculares: cinco veces las de cualquier otro cultivo europeo y diez veces la del trigo (ligeramente menos para el centeno), lo que compensa de sobra su inferior contenido calórico. Y, lo que reviste una importancia crucial, un ejército podía acampar todo el verano en un campo de patatas sin perjudicar la cosecha de otoño. Antoine-Augustin Parmentier descubrió la patata para Francia como prisionero de los prusianos durante la Guerra de los Siete Años, pero hasta la década de 1770 no se cultivó profusamente en los campos de Alemania. Aún entonces, los burgueses de Kolberg se lamentaron a Federico el Grande de que «las cosas que no tienen ni olor ni sabor, no las comerán ni siquiera los perros, así que, ¿qué son para nosotros?». Pero finalmente acabó por imponerse la *Kartoffel*-manía; de modo que cuando, por ejemplo, el señor Henry Mayhew y su mujer pasaron un año en Turingia (1864), repararon en que, en el lugar de nacimiento de Bach:

La cantidad de patatas consumidas por la gente de Eisenach es realmente increíble, y de ahí el motivo de que se almacene estiércol por toda la ciudad. Medio acre de terreno sembrado de patata produce por término medio de treinta y seis a cuarenta sacos de ciento y pico libras cada uno, o entre tres mil seiscientas y cuatro mil libras de peso, y esto es lo que cada familia de Eisenach necesita cada año para su propio consumo y el de sus cerdos. De hecho, muchos de los modernos sajones no conocen otra comida y llevan una vida incluso más dura que los irlandeses más pobres en nuestro país; los miembros de la familia comen no menos de dos mil libras de peso de patatas en el curso del año, lo que significa una media de más de cinco libras al día.[7]

Casi con toda certeza, las patatas no supusieron nunca una parte significativa de la dieta básica de Bach, pero, aunque evidentemente nunca padeció de malnutrición, sí que la sufrieron sucesivas generaciones de sus antepasados, y no podemos más que lamentar que no tuvieran acceso a este tubérculo elemental.

En la época del nacimiento de Bach, predominaba una característica geofísica: el bosque.* El Thüringerwald *era* sencillamente el paisaje rural, que se extendía hasta los lindes mismos de pueblos y pequeños asentamientos (aquellos que simplemente no habían desaparecido durante la guerra), e incluso a localidades de un tamaño considerable como Eisenach, que tenía entonces una población de seis mil habitantes aproximadamente. Más seria incluso que el daño infligido de resultas de la guerra a los árboles y a la biodiversidad del sotobosque fue la pérdida de los conocimientos prácticos de silvicultura: el cuidado de los bosques y la reforestación. Para empeorar las cosas, los terratenientes principescos habían empezado a interesarse por el modo en que se gestionaban sus bosques y el cazador eclipsó al silvicultor cualificado (del mismo modo que actualmente el faisán y el guardabosque prevalecen sobre el genuino leñador). Desde la finalización de la guerra por todos los territorios alemanes estaban talándose bosques a un ritmo insostenible, sin que se realizara ningún esfuerzo para cuidarlos, recuperarlos o replantarlos, aunque los preponderantes hayedos del Thüringerwald parecen haberse librado de la tala brutal con objeto de hacer acopio de madera para la industria naval que se produjo en otros lugares, ya que el haya es una madera insatisfactoria para la construcción de barcos. Hacia 1700, la industria minera sajona centrada en los Erzgebirge (Montes Metalíferos) había consumido grandes franjas de bosque y el sustento de miles de personas se vio amenazado debido a una grave escasez de madera. El bosque tiende a desaparecer cuando no se trabaja en él de forma habitual: la idea de sostenibilidad surge únicamente en momentos de crisis y escasez. Fue una idea que encontró su defensor en Hans Carl von Carlowitz (1645-1714), un oficial fiscal y administrador de minas de Freiberg, en la Sajonia central; fue el primero en ofrecer una clara formulación del concepto de sostenibilidad en silvicultura: cómo promover la regeneración natural, hacer acopio de semillas de los árboles semilleros, preparar la tierra para plantar en terreno desnudo, el cuidado de semilleros y árboles jóvenes y el mantenimiento de un ecosistema diverso y sutil (aunque él no lo llamase así) del ciclo de corte.[8] Aunque resulta difícil medir la influencia de Carlowitz—hasta qué punto los terratenientes aristócratas siguieron sus recomendaciones y a qué ritmo—, hay signos de un proceso lento y doloroso de recuperación en la gestión de los bosques en los años en que vivió Bach.[9]

Es spukt hier!: «¡Aquí hay fantasmas!». Esta parece haber sido una reacción habitual durante varias generaciones ante el paisaje de la Alemania central marcado por las cicatrices

* Cuando san Bonifacio llegó allí procedente de Wessex, en el sur de Inglaterra, en el siglo VIII, se encontró con una tribu turingia que adoraba a una deidad nórdica que adoptaba la forma de un enorme roble. La leyenda cuenta que se quitó la camisa, cogió un hacha y, sin mediar palabra, cortó el dios de madera de casi dos metros de ancho. Acto seguido, Bonifacio se puso después de pie sobre el tronco y retó a los jefes de la tribu: «¿Cómo está ahora vuestro poderoso dios? ¡Mi Dios es más fuerte que él». La reacción de la multitud fue desigual, pero ya habían empezado las primeras conversiones. El progreso fue lento y hubo que esperar hasta el siglo XII para que los cistercienses cimentaran el proceso. Los monjes también sabían de manera intuitiva que los suelos en que abundaban de manera tan impresionante los grandes árboles se adecuaban bien asimismo a la plantación de cultivos domésticos, dando así comienzo a un proceso de autosuficiencia que acabaría dando lugar al característico mosaico de campos arables y bosques de Turingia que reconocemos en la actualidad.

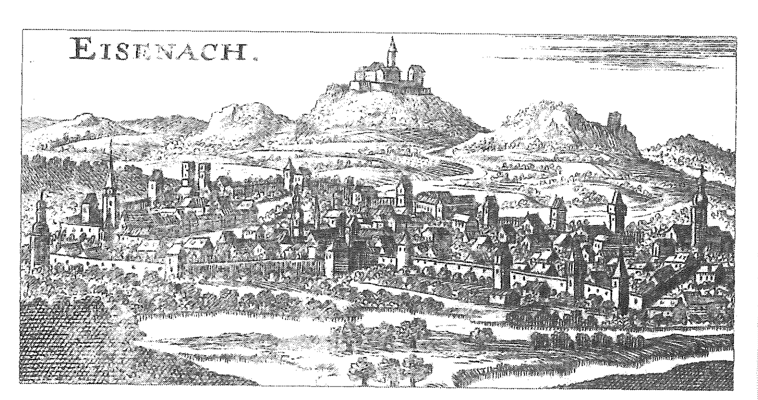
de la guerra después de la firma de la Paz de Westfalia: la desolación del bosque primigenio con su trasfondo del poder demoníaco desencadenado por la larga guerra. Podría defenderse que persistió al menos hasta los albores de la época romántica, alcanzando su cenit en la escena central de la gran ópera de Weber *Der Freischütz* (1821): la *furchtbare Waldschlucht* ('la horrorosa garganta del bosque'), un abismo legendario en las profundidades del *Urwald*, donde acecha todo lo que es vil, horrendo y malvado.[10] Imperaba la idea de que se había perpetrado un daño perdurable no sólo a las características físicas del paisaje, sino también a la psique colectiva, como si las poblaciones locales que estaban empezando a reconstruir sus vidas se hubieran visto obligadas a aceptar que su entorno espiritual se había visto sutilmente afectado, así como que sus casas y pertenencias habían quedado destruidas. Por supuesto, es imposible describirlo con precisión, ya que se trata de un producto de una compleja interacción entre ubicación física y lo que se produce en las mentes y el subconsciente de los habitantes locales, cada uno de ellos con su propio bagaje privado de creencias, rituales y supersticiones.* Nuestras modernas maneras compartimentadas de pensar, ver y oír pueden impedirnos observar estos esquemas mentales internos del pasado. Pero una exploración o escaneo cognitivo de estos «campos» mentales—que persigue identificar rasgos de la conciencia pasada que han quedado en el paisaje junto a sus cicatrices físicas—podrían ayudarnos a obtener una comprensión más profunda del

* Según Peter H. Wilson, «La guerra, sin embargo, dejó a la gente traumatizada. Aunque fragmentarias, contamos con pruebas de lo que hoy se llamaría trastorno por estrés postraumático», *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2009, p. 849). En paralelo, se produjo un énfasis en la penitencia y la compasión en la apocalíptica reacción luterana ante la guerra, véase T. Kaufmann, *Dreißigjähriger Krieg und westfälischer Friede. Kirchengeschichtliche Studien zur lutherischen Konfessionskultur*, Tubinga, Mohr Siebeck, 1998, pp. 34-36, 76, 101, 106.

mundo cultural y psicológico en que nació Bach. Contamos ya con suficientes pruebas circunstanciales para sugerir que el interior de Alemania seguía encontrándose en un estado de trauma mucho después de que los ejércitos invasores hubieran emprendido la retirada de las sangrientas guerras religiosas, y que una región intensamente rural como Turingia, rica en la arqueología de su paisaje—lugares, ríos, bosques y colinas sagrados—, se replegó en una suerte de provincianismo autoimpuesto; sellada frente al mundo exterior, y muy alejada del movimiento literario y científico que ahora llamamos el «Siglo de las Luces», parecía estar aguardando una renovación tanto económica como espiritual.

Simbólicamente, fue un silvicultor ducal, Johann Georg Koch, quien, como uno de los dos padrinos de Bach, se colocó junto a la pila bautismal para ser testigo de su bautismo. Cuando era un muchacho, Bach no tenía más que salir de la casa familiar en la Fleischgasse y abrirse camino entre el gentío, los cerdos, las gallinas y las vacas para encontrarse en medio de la densa masa boscosa que rodeaba al Wartburg, el castillo situado en la cima de la colina que dominaba la ciudad. Los mitos nemorosos y los rituales paganos (como la Sommergewinn, la fiesta de la fertilidad, que se celebraba normalmente el tercer sábado después de Pascua) no podían suprimirse fácilmente; para los turingios, el bosque, el hogar de las divinidades tribales reinantes, conservaba el aura mágica de la naturaleza indómita, y era una fuente de fenómenos meteorológicos «naturales», como las violentas tormentas eléctricas, que tanto terror causaban aparentemente a Lutero, convencido de que procedían del Diablo. Por ello rezaban plegarias en la iglesia, cantaban sus himnos a voz en grito, hacían repicar las campanas de las iglesias para ahuyentar huracanes y tempestades, y en época de guerra acudían a los bosques en busca de refugio.

Aun con una poderosa capa de teología protestante añadida a las vidas de sus habitantes, el bosque seguía siendo un lugar misterioso y amenazador, como puede verse en las pin-



Un grabado de Eisenach del siglo XVII, con el Wartburg a lo lejos.

turas de Lucas Cranach, amigo de Lutero, en los grabados de Durero, que resaltan su exuberancia avasalladora, y en los cuadros de paisajes de Albrecht Altdorfer. La música estaba ahí para dar fuerza, así como para aplacar a los dioses silvanos tutelares. Seguramente no es ninguna casualidad que se hayan conservado tantas canciones folclóricas ricas en temas relacionados con el bosque en un territorio en que se hacía música en la comunidad con tanta frecuencia. El poder de la canción quizá no era tan grande aquí como entre los aborígenes australianos—era el modo principal con que delimitaban su territorio y organizaban su vida social—, pero no le iba muy a la zaga: las membranas que separaban canción, mitos de la creación, paisaje y fronteras eran muy finas. Podemos imaginar el día en que un Bach de quince años salió por primera vez a pie de su patria turingia con su compañero Georg Erdmann, y a ambos muchachos cantando para mantener el ánimo en su caminata de más de trescientos kilómetros hacia el norte, hasta Luneburgo, por caminos surcados por las ruedas de los carros. Para los coristas en ciernes, la canción era tanto su pasaporte como su manera de ganarse la vida.*

* Cabe preguntarse si en época de Bach la palabra *Laub* ('fronda') se-

Vestigios de esta conciencia supersticiosa frecuente en Turingia en la época del nacimiento de Bach coexistían con una vigorosa renovación del luteranismo y, tras su estela, de la música religiosa. Varias de las canciones folclóricas profanas que Lutero había disfrutado como estudiante universitario en Erfurt, y que había acompañado con su laúd, habían encontrado acomodo poco a poco en su iglesia, pero con textos nuevos y respetables: las imágenes coloristas y las insinuaciones subidas de tono de los originales, junto con sus sustratos de mitología pagana y memoria folclórica, habían quedado su-

guía conservando su connotación del siglo XVI de 'tabernáculo' o 'santuario sagrado', además de 'follaje' (véase S. Schama, *Landscape and Memory*, Nueva York, Harper Perennial, 1995, p. 585, n. 61). Es posible, aunque lo dudo, que los árboles turingios no fueran para él más que los enseres habituales del escenario de su infancia: estaban innegablemente ahí, sin llamar la atención y casi inadvertidos. En cualquier caso, mi instinto me dice que, aparte de que el bosque pudiera haber conservado algunas asociaciones religiosas residuales, Bach pudo haber aprendido lecciones sobre sus limitaciones y temeridades humanas de la observación de árboles y bosques, cuyas vidas y marcos temporales no se ajustan a los ordenados modelos humanos. Es posible que aprendiera incluso la importancia de lo agreste para el espíritu humano: como un antídoto para el rigor y la estructura disciplinada de su educación luterana. Cuando la escritora Jay Griffiths cuenta sus viajes subiendo por el Amazonas y comprobando de primera mano la destrucción de la selva tropical por parte de las compañías madereras, brama: «Si sacas a las personas de su tierra, las sacas de su significado, de las raíces de su lenguaje. Cuando se pierden las tierras agrestes, otro tanto sucede con la metáfora, la alusión y la poesía que surge en el intercambio de mente y naturaleza» (J. Griffiths, *Wild*, Londres, Penguin, 2007, pp. 25-27). No podemos decir, por supuesto, si Bach era consciente de—no digamos ya si se sintió inspirado por—«los largos ritmos cíclicos» mediante los cuales el bosque se renovaba, y de la tensión entre las personas preocupadas por su supervivencia y aquellas otras que tenían intereses en sus zonas abiertas para servir de pastos (los comuneros, en otras palabras). Richard Mabey afirma que un acre de un antiguo bosque que contenga, por ejemplo, treinta hayas de trescientos años puede renovarse con sólo diez nuevas plántulas, que alcanzan la edad adulta cada cien años (R. Mabey, *Beechcombings*, Nueva York, Vintage, 2008, p. 84).

blimadas en los robustos himnos vernáculos que Bach cantó en su infancia y que se sabía de memoria. Lutero se mostró decidido a que la experiencia religiosa fuese algo vívido para sus compatriotas alemanes por medio de un lenguaje que fuera coloquial, lúcido y rítmico, en ocasiones capaz de elevarse a alturas emocionales con repentinas frases apremiantes, pero también de reforzar identidades compartidas y absorber toda la mitología de un pasado colectivo. Le había preocupado que, al participar en la música litúrgica, los corazones y las mentes de las personas estuvieran en armonía con lo que estaban expresando por medio de sus bocas: «Debemos tener cuidado [...] no sea que las personas canten sólo con sus labios, como flautas resonantes o arpas (1 Corintios 14,7) y sin comprender», escribió.[11] Él mismo contribuyó con nuevos textos alemanes para dieciséis de los veinticuatro himnos impresos por primera vez en 1524. Uno de los más emocionantes—«Ein' feste Burg ist unser Gott» ('Una poderosa fortaleza es nuestro Dios')—tiene música *y* letra de Lutero, que expresa de una manera irresistible la convicción y solidez que él había encontrado en la protección de Dios durante sus propios combates privados con Satán. Cantar estos corales y salmos en lengua vernácula, tanto en la iglesia como en casa, se convirtió en el sello distintivo de los protestantes luteranos, como lo eran en la familia Bach, unidos por una ferviente camaradería, muy en la línea de los cánticos colectivos que suenan actualmente en las gradas de los estadios de fútbol. Según el filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), los corales conservaron la eficacia moral (él la llamaba una «rica fuente de vida») que habían poseído en otro tiempo la poesía y la canción folclóricas, pero que ya habían perdido en la época en que él vivió.*

* Herder deploró lo que él consideraba la separación entre palabras y música: en el momento en que el poeta empieza a escribir «lentamente; para poder ser leído», puede que el arte sea el ganador, pero hay una pérdida de magia, de «poder milagroso» (B. Suphan (ed.), *Sämmtliche Werke* de Herder, Berlín, Weidmann, 1877-1913, vol. 8, pp. 412, 390). Herder habló de una petrificación lingüística y de cómo, en palabras de Isaiah Berlin, «la escritura es incapaz de ese proceso vivo de adaptación y cambio constante, de la expresión constante del flujo inanalizable e inasible de la experiencia real, que el lenguaje, si ha de comunicar con plenitud, debe poseer. El lenguaje por sí solo posibilita la experiencia, pero también la congela» (I. Berlin, *Three Critics of the Enlightenment*, Princeton, Princeton UP, 2000, p. 194). Un tema omnipresente en este libro será mostrar cómo la música provista de texto de Bach posee exactamente este «proceso vivo» y la expresión constante y esencial del «flujo de experiencia real» del que, según Herder, carece el lenguaje, que lo petrifica.

Un siglo después de la muerte de Lutero podían encontrarse vestigios de su omnipresente influencia por toda Turingia, especialmente en su vida musical (véase el capítulo 4). Aun la iglesia parroquial más pequeña podía jactarse de contar con su propio órgano de tubos, a menudo con una caja especialmente decorada y situado en el marco de una galería curva para el coro desde donde los artesanos y los trabajadores de las granjas locales, colocados de pie formando un grupo, podían cantar durante el servicio.* Aunque estos cimientos eran fuertes, y aunque los vínculos recién forjados entre la música, el lenguaje y la predicación de la Palabra de Dios se hallaban firmemente instalados en las mentes de los turingios, todo el proceso se vio severamente minado por la espiral de violencia de la Guerra de los Treinta Años. El miedo a la muerte se equiparaba al miedo a la propia vida, que se había visto mancillada por el sufrimiento constante de la guerra, la malnutrición y la enfermedad. Dado el descenso de la esperanza media de vida a los treinta años, el texto del

* Siguen haciéndolo. Antes del concierto en el que interpretamos varias cantatas de Bach en Eisenach el día de Pascua de 2000, el pastor de la Georgenkirche me invitó a mí, y a miembros de mi coro y orquesta, a dirigir los cánticos en el Hauptgottesdienst. En medio de la Misa se nos unieron de repente en la galería del órgano un grupo de granjeros locales que cantaron una breve letanía en dialecto turingio y luego se fueron.

servicio fúnebre *Mitten wir im Leben sind* ('En mitad de la vida estamos en la muerte') resultaba más conmovedor que nunca. Adoctrinados por el mensaje llegado desde los púlpitos de que la guerra era el azote de Dios para castigar a un pueblo pecador, muchos de los supervivientes sintieron que Dios les había abandonado realmente.[12] Las antiguas imágenes de la *Totentanz* (Danza de la Muerte) bajomedieval—esas pinturas escabrosas de mujeres desnudas de la mano de lascivos y danzantes esqueletos que aparecían en los muros de muchas iglesias alemanas (al menos de aquellas que habían sido dejadas sin encalar por la Reforma, como las de Bernt Notke en la Marienkirche de Lübeck, que Bach visitó a los veinte años)—adquirían una relevancia nueva y misteriosa. Gran parte de la música surgida durante los años de la guerra (incluida la de los antepasados inmediatos de Bach) ponía ahora un énfasis semejante en la vanidad de la existencia humana. Y, aunque es posible que la ejecución de música doméstica en círculos reducidos sobreviviera furtivamente, la música más sofisticada e innovadora de las ciudades y las cortes ducales, concebida para un grupo de instrumentistas y cantantes, se vio enormemente afectada. En un gesto característico de los músicos de iglesia alemanes de la época, Johann Vierdanck (organista en Stralsund, en la costa báltica) se lamentaba del hecho de que, de resultas de la guerra, «no se oye otra cosa que lloros y lamentos» en miles de lugares en vez de la música religiosa habitual.[13]

La manifestación más clara de este malestar procede del músico alemán más destacado de su tiempo, Heinrich Schütz (1585-1672, véase la lámina 4), quien, después de dos períodos de estudio en Venecia, primero como alumno de Giovanni Gabrieli, y más tarde bajo la tutela de Claudio Monteverdi, pasó desde los treinta y tres hasta los sesenta y tres años en el ojo de la tormenta de la guerra como *Capellmeister* de la corte de Dresde. Sus cartas transmiten un panorama de depredación y desmoralización generalizadas, pero también el inmenso valor que se requería para mantener viva la fe personal—o cualquier expresión artística de la misma—en medio de tantas estrecheces. Sin embargo, en unas condiciones dominadas por la tensión, consiguió componer música profundamente persuasiva y consoladora. Schütz se tomó como una afrenta personal que, durante algunos años, la corte de Dresde, a la que él servía lealmente, hubiese incumplido sus obligaciones con los músicos que estaban a su servicio. Puesto que les habían congelado los salarios, Schütz les pagó trescientos táleros de su propio bolsillo, conseguidos con la venta de sus propios «valores, cuadros y plata». El caso de Georg Kaiser, su bajo predilecto, le provocó una angustia especial. En un escrito dirigido al elector en persona en mayo de 1652, Schütz le informaba de cómo estaba viviendo Kaiser:

> ... como un cerdo en una pocilga, sin cama, acostándose sobre la paja; debido a su pobreza, recientemente empeñó su abrigo y su chaqueta y ahora va de un lado a otro de su casa como una bestia por el bosque [...] bajo ningún concepto debe dejársele ir [...] no puede encontrarse otro como él.

La sensación de ultraje de Schütz por esta indignidad creció hasta alcanzar su punto culminante:

> No encuentro ni loable ni cristiano que en una tierra tenida en tan alta estima, no se pueda o no se quiera mantener a menos de veinte músicos, y vivo con la suprema esperanza de que vuestra Alteza Electoral habrá de cambiar de parecer.[14]

Más al oeste de Turingia, la familia Bach podría haber corrido fácilmente una suerte similar, y no estaba claro si habrían de sobrevivir con la profesión que habían elegido una vez traspasado el nuevo siglo. Aquí el estatus de los artesanos—y de él formaban parte los músicos—seguía siendo precario. Sumamente dependientes del sistema gremial del patronazgo,

vivían una existencia precaria, como Schütz, al día, al albur de los caprichos de sus patronos, presas fáciles de los recortes presupuestarios y sometidos a la competencia ilícita de los *Bierfiedler* ('violinistas de cerveza'), que trabajaban por cuenta propia y ofrecían sus servicios por honorarios más bajos. Como profesionales cualificados, se encontraban obligados a mantener un incómodo equilibrio entre trabajar en la corte y para el municipio. Cada actividad contaba con su propio sistema de retribuciones. Eisenach, que era la sede desde 1672 de un ducado independiente, tuvo quizá más suerte que muchas localidades turingias al tener al duque Juan Jorge II (1665-1698), un decidido patrono de las artes. En un momento dado, el padre del propio Bach, Ambrosius, podía aparecer vestido con librea para tocar para el duque como integrante de su orquesta privada, a renglón seguido podía ser visto tocando con la trompeta «piezas de la torre» en el balcón de ayuntamiento, o tocando «piezas eclesiásticas» en el interior para engalanar la liturgia. Habría de pasar una generación antes de que los beneficios de este patronazgo artístico empezaran a filtrarse a todos los niveles de la sociedad de la ciudad.

Se ha sugerido que Turingia estaba convirtiéndose en «una región económica y culturalmente vigorosa» inmediatamente después del fin de la guerra porque se hallaba situada en una

> importante encrucijada de rutas comerciales continentales este-oeste y norte-sur que hacían que la región fuera especialmente susceptible a las influencias extranjeras [...] [donde] como en casi ningún otro lugar en tal medida, se encontraban y se fundían las múltiples tendencias europeas, generando un clima único.[15]

Contamos, lamentablemente, con pocas pruebas de que esto fuera así. Por el contrario, en 1700 la mayoría de los ciudadanos, a pesar del patronazgo ducal, se encontraban:

> ... en una situación tan mala que muchos de ellos no tenían el pan cotidiano para consumir en casa, pero se sentían demasiado avergonzados para ir a las casas de beneficencia, especialmente un gran número de viudas.[16]

Los días en que Eisenach se había beneficiado de una floreciente ruta comercial interna, que enlazaba Fráncfort, Erfurt y Leipzig y, desde allí, a los puertos bálticos, habían quedado atrás hacía mucho tiempo, mientras que el breve período de florecimiento cultural aún tardaría un poco en llegar, hasta la época en que Telemann provocó un impacto en la música que se hacía en la corte como su *Capellmeister* (1709-1712). Durante toda la infancia de Bach, Eisenach fue una ciudad atrapada en el provincianismo del tiempo detenido.

Para localizar los centros alemanes más activos de interpretación musical en los años previos al nacimiento de Bach, resulta necesario mirar no a Turingia sino a los puertos hanseáticos y bálticos, en los que el comercio había revivido con mayor rapidez, o a las cortes musicalmente activas de Gottorf y Wolfenbüttel, en el norte de Alemania. Fue allí, paradójicamente, donde la moda de la música italiana se manifestó con más fuerza. La influencia de la música religiosa católica, inicialmente por medio de los compositores venecianos Monteverdi y Grandi, y más tarde a través del romano Giacomo Carissimi, actuó como una transfusión de sangre para la música eclesiástica luterana. Inspiró a toda una generación de compositores de un talento excepcional, todos ellos nacidos en torno a los años centrales del siglo XVII, de los que Buxtehude fue simplemente el más famoso. Los nombres Bruhns, Förtsch, Meder, Theile, Geist, Österreich y Schürmann son hoy poco conocidos (incluso menos que los de la generación anterior: Förster, Weckmann, Bernhard, Krieger, Rosenmüller y Tunder), si bien todos ellos habían estudiado

en Italia, conocieron a músicos italianos en sus trabajos en el norte de Europa, o entraron en contacto con la música italiana por medio de las antologías manuscritas que circulaban en la fraternidad musical. Tan sólo una parte diminuta de su producción se conserva hoy en forma impresa, pero resulta suficiente para abrir el apetito de escuchar más obras suyas interpretadas.* Estos compositores dieron un nuevo ímpetu creativo al proceso de injertar los estilos de música sacra italiana en el patrón nativo, fundiendo el vigor de la declamación vernácula con el color y la pasión de las sonoridades italianas. Dado el resentimiento existente entre católicos y protestantes, y los vestigios que restaban de un temor germánico profundamente arraigado a las fuerzas corruptoras de la cultura italiana—que se remontaba hasta Tácito con la mediación del humanista renacentista Conrad Celtis—, esto resulta extraordinario.† Pero desear rastrear el origen y adquirir nuevas técnicas independientemente de su procedencia es algo característico del pragmatismo inquisitivo pero sin complicaciones de los músicos creadores de todas las épocas. De este modo, tres generaciones sucesivas de compositores alemanes, comenzando con Schütz, pasaron a reconocer que Italia era *die Mutter der edlen Musik* ('La madre de la música noble'): tanto la música sacra como la teatral. Semejante intercambio de ideas atravesando las fronteras políticas y administrativas, y surcando las divisiones religiosas, sugiere un paralelismo con lo que George Steiner llama la

> *communitas* de las ciencias [...] el ideal de una mancomunidad de verdades positivas, beneficiosas, que trascienden los conflictos sangrientos e infantiles de los odios religiosos, dinásticos y étnicos [...]. Como al parecer afirmó Kepler, en medio de las masacres de las guerras de religión, las leyes del movimiento elíptico no pertenecen a ningún hombre ni principado.[17]

Lo mismo podría afirmarse respecto de la música.

Más destacable aún era el modo en que estos compositores lograban eludir de alguna manera las tensiones ideológicas que se habían acumulado entre las dos corrientes enfrentadas del luteranismo, la ortodoxia y el pietismo, cuando este último emergía con fuerza como un movimiento de espiritualidad renovada dentro de la Iglesia luterana de resultas de la Guerra de los Treinta Años. Su música desplegaba el suficiente vigor retórico como para ganarse la aprobación del clero ortodoxo, mientras que su manera de plasmar los

* Su música ha llegado hasta nosotros gracias a copistas incansables como Gustav Düben y Georg Österreich, y es estudiada por Geoffrey Webber, cuyo estimulante libro *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (1996) me sirvió de inspiración para indagar por primera vez con mayor profundidad en este tesoro sin explotar y también para explorar algunos de sus ejemplos en la Staatsbibliothek de Berlín.

† Conrad Celtis (1459-1508), sucesor y defensor de Tácito, pregonó a bombo y platillo la revuelta contra la cultura italiana: «Hasta tal punto estamos corrompidos por la sensualidad italiana y por su fiera crueldad para extraer un lucro indecente—afirmaba—que para nosotros habría sido mucho más sagrado y reverente practicar esa vida simple y rústica de antaño, viviendo dentro de los límites del autocontrol, que haber importado la parafernalia de sensualidad y codicia que no se ve saciada jamás, y haber adoptado costumbres extranjeras» (citado en S. Schama, *Landscape and Memory*, *op. cit.*, p. 93). La vida de Bach se sitúa a caballo entre la de Celtis y la de ese otro fervoroso custodio de la memoria folclórica alemana, Johann Gottfried Herder. Este abogaba «por una cultura enraizada orgánicamente en la topografía, las costumbres y las comunidades de la tradición nativa local [...] folclore, baladas, cuentos fantásticos y poesía popular» (J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, *op. cit.*, pp. 102-103). Procedente de un clan de músicos, Bach habría compartido instintivamente la idea de Herder de qué significa pertenecer a una familia, una secta, un lugar, un período, un estilo, y la del papel de la música a la hora de cimentar todo ello: «Sus canciones son los archivos de su pueblo, el tesoro de su ciencia y religión [...] un retrato de su vida doméstica en las alegrías y en las penas, en el lecho nupcial y junto a la tumba [...]. Aquí cada uno se retrata a sí mismo y aparece tal como es» (traducción inglesa en B. Feldman y R. D. Richardson (eds.), *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*, Bloomington, Indiana UP, 2000, pp. 229-230)

textos devocionales consiguió granjearse el favor de algunos pietistas. A un nivel superficial, los pietistas podían ser vistos como «antimusicales» porque desaprobaban la música concertada en la iglesia como una cuestión de principio: rechazaban cualquier cosa que no fuera el canto de himnos congregacionales de la manera más sencilla y un tipo bastante insulso y sentimental de «canción espiritual», y, aun en este caso, debatieron acaloradamente si restringir los himnos a aquellos cantantes que compartían el tenor emocional del texto, o incluso abolir el uso de canciones cristianas en asambleas abiertas.* Gottfried Vockerodt, director de un colegio en Gotha, compendió cuál era su postura. Tras defender que los primeros cristianos conocían únicamente música que honraba a Dios, insistía en que debería inspirar devoción e interpretarse desde el corazón, no por placer u ostentación mundanos. Al referirse al ejemplo de varios emperadores romanos disolutos (Nerón, Claudio y Calígula), advertía de que «el mal uso de la música [...] constituye un escollo peligrosísimo, por el que muchas almas jóvenes, como si les llamaran las Sirenas [...] caen en la disipación y la impiedad».[18] Esto formaba parte de una guerra de

* Esta fue la conclusión de Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739) al presentar su *Geistreiches Gesangbuch* de 1704, aunque al mismo tiempo admitía el poder del canto para conmover a los pecadores. El prólogo de un himnario pietista de 1733 contiene indicaciones específicas destinadas a sus lectores y cantores para que experimenten las emociones descritas por los inspirados autores de himnos a fin de que «asimilen todos los poderes y emociones y empiecen a cantar como si las canciones no les resultaran extrañas, sino como si las hubieran compuesto ellos mismos, como su propia plegaria producida con las sensaciones más profundas de su corazón» (W. Schmitt, «Die pietistische Kritik der "Künste": Untersuchung über die Entstehung einer neuen Kunstauffassung im 18. Jahrhundert», tesis doctoral, Colonia, 1958, p. 54). Era un tema que importaba al clero ortodoxo tanto como a los pietistas: una conformidad exterior en el culto y su música debe considerarse insuficiente si no se ve apuntalada por la espiritualidad íntima de todos los fieles.

panfletos entre él y Johann Beer, un prolífico novelista que era también concertino y bibliotecario en la corte de Weissenfels. Cuando Beer, en su *Ursus murmurat* ('El oso gruñe') y su *Ursus vulpinatur* ('El oso convertido en zorro'), se burló de los argumentos de Vockerodt, insistió en la validez de la interpretación de música como una actividad puramente profana y como un esparcimiento adecuado para príncipes, y defendió que los músicos habían de ser juzgados no por su comportamiento o sus creencias religiosas, sino por sus logros puramente musicales.[19]

Cada vez que la influencia del clero pietista estaba en alza, rechazaba cualesquiera experimentos novedosos que concedieran un papel destacado a los instrumentos en el embellecimiento de la música litúrgica. A sus ojos, esto distraía a la congregación y le impedía involucrarse más profundamente y concentrarse en la Palabra de Dios. Se mostraron intensamente leales a la esencia del luteranismo, que, al fin y al cabo, surgió como consecuencia de la crisis psicológica de un monje profundamente neurótico que encontró la paz al dejar su problema en manos de Cristo («el león de Judea» que «concluye su lucha victoriosa» sobre todos los enemigos de la humanidad), lo cual le permitió recuperar su propia humanidad. Esta esencia psicológica y emocional del luteranismo era lo que lo diferenciaba del calvinismo, que desde sus inicios fue sistemático e intelectual (su fundador era un abogado), mientras que los pietistas permanecieron fieles a la antigua y suavemente radiante ingenuidad del Lutero de su conversión, convencidos como estaban de que la Ortodoxia había perdido contacto con las necesidades de los luteranos de a pie. Podría haberse esperado que favorecieran la literatura puritana inglesa, pero, irónicamente, su énfasis en las formas de culto meditativas los convirtió en los aliados naturales del mismo tipo de poesía mística latina que estaba siendo revivida por sus archienemigos, los jesuitas, en los países contrarreformistas del sur: autores como san Bernardo de Claraval

y Tomás de Kempis, así como el Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento, saturado de erotismo. Fue por esta vía como Buxtehude o Bruhns consiguieron legitimar sus músicas sumamente expresivas a partir de textos religiosos: valiéndose de la puerta de atrás, por así decirlo.

Se necesitaba una inventiva considerable para apaciguar el enfático compromiso pietista con la sobria edificación espiritual, componiendo en todo momento de acuerdo con una agenda ortodoxa, que veía la música concertada como una parte indispensable del culto, defendiendo vigorosamente el Artículo v de la Confesión de Augsburgo (1530), que afirmaba que la fe llega por medio de la predicación del Evangelio y la administración de los sacramentos, y no por medio de una inspiración independiente del Espíritu Santo.[20]* Se había calentado un caldero musical en el clima menos prometedor y más gélido. Presentar los logros musicales de estos

* Aunque los pietistas condenaban furiosamente el tipo de lujo y ostentación característicos de la cultura barroca en general, así como el desvanecimiento de las fronteras entre lo profano y lo religioso, que consideraban incompatibles con el verdadero cristianismo, ellos mismos eran objeto de reproches. Se les tenía por subversivos y peligrosamente igualitarios, y una investigación oficial llevada a cabo por las autoridades de Leipzig en 1689-1690 apuntó irregularidades en sus reuniones conventuales (conocidas como *collegia pietatis*), en las que se discutía libremente la interpretación de las Escrituras más allá del control del clero, rompiendo las divisiones sociales al uso y acompañándolas supuestamente de una conducta sexual impropia. Por ejemplo, Elisabeth Karig acusó a un estudiante de Medicina, Christian Gaulicke, de decirle a ella y a otra mujer que «si quería ser ilustrada, habría de desvestirse como si fuera a irse a acostar, e intentó explicarle esto valiéndose de la Biblia» (T. Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig 1650-1750*, Aldershot y Burlington, Ashgate, 2007, p. 164). Otros se quejaban de que los pietistas inspiraban, o participaban en, orgías sexuales: una calumnia, sin duda, pero consecuencia de la incontinencia emocional del «renacido», al igual que los miembros de muchos movimientos posteriores de renovación. A este respecto, los pietistas alemanes eran diferentes de los puritanos ingleses, con quienes, por lo demás, parecen haber tenido numerosos puntos en común. Poco después de 1690, en Leipzig se les obligó a pasar a la clandestinidad.

compositores simplemente como el preludio necesario a los de Bach—como parte de un «avance» tecnológico—resultaría engañoso, pero constituyen ciertamente el telón de fondo de su llegada al escenario musical del norte de Alemania.

Entretanto, este nuevo renacimiento religioso en Alemania chocó tan estrepitosamente con la simultánea aparición y el rápido progreso de la ciencia moderna que cabe sospechar que estaban hablando permanentemente de cosas distintas: un poco como Galileo y sus adversarios. En los *Diálogos de los dos principales sistemas del mundo,* Galileo insiste en *cómo* suceden las cosas, mientras que su oponente Simplicius contrarresta con una teoría preinventada sobre *por qué* ocurren las cosas. El logro supremo de Galileo fue, por supuesto, elaborar y añadir al descubrimiento de Copérnico que el Sol era el centro del universo y que la Tierra y los planetas giraban a su alrededor. Desde el momento en que los siete cardenales que integraban el tribunal de la Inquisición que examinó a Galileo en 1633 afirmaron inequívocamente que «la proposición según la cual el Sol es el centro del mundo e inamovible de su lugar es absurda, filosóficamente falsa y formalmente herética, porque es expresamente contraria a las Sagradas Escrituras», la Iglesia católica confirmó ser un bastión reaccionario contra la investigación científica. Los protestantes también arremetieron contra Copérnico, lo que llevó a Erasmo a comentar que las ciencias acababan arruinadas dondequiera que prevalecía el luteranismo. Pero esto no es del todo justo si se tiene en cuenta que el mundo protestante, a pesar de sus divisiones, permitió a la filosofía natural cierto margen de maniobra que le fue negado por la Iglesia católica. Una generación después de Galileo, Isaac Newton aún podía creer firmemente, como anglicano, que sus descubrimientos «apuntaban a las operaciones de Dios», mientras que tanto Gottfried Leibniz (1646-1716) como su discípulo

Christian Wolff (1679-1754) dieron un valioso empuje al luteranismo ortodoxo al proponerse convencer a los príncipes e intelectuales alemanes de que las leyes mecanicistas de la nueva ciencia eran compatibles con la «necesidad moral» de un Dios que consciente y eternamente elige el más alto grado de perfección.

Una de las cuestiones más difíciles que surgen cuando se intenta establecer un contexto cultural e intelectual para la aparición de Bach en la escena musical de Europa es hasta qué punto él, o cualquiera de sus coetáneos, estaba al tanto de la revolución científica del siglo XVII.* Sin embargo, en el caso de Bach, la capacidad para tratar con abstracciones y para extraer de ellas series de razonamientos claros y concluyentes habría de erigirse en el trampolín para su pensamiento imaginativo como compositor.† Isaac Newton nació un año después de la muerte de Galileo (1642), exactamente cien años después de que Copérnico hubiese publicado su *De revolutionibus*. A partir de estos cimientos surgió un esquema coherente de pensamiento científico, formulado por matemáticos para ser utilizado por matemáticos, con Isaac Newton como su punta de lanza. En su *Philosophiæ naturalis principia mathematica* (1687), Newton mostró cómo

* Si a Bach le habían enseñado en el colegio que el hombre no era el centro del universo y que la Tierra giraba alrededor del Sol, ¿habría recibido un duro golpe su aceptación de los principales preceptos del luteranismo, que más tarde avivarían su prodigiosa producción de música religiosa?

† Como veremos más adelante, en un momento posterior de su vida Bach compartió ciertamente con Galileo un apego a los «hechos irreducibles y pertinaces», con Spinoza (como propone John Butt en el capítulo 5 de *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge UP, 1997) la creencia de que «cuanto más entendemos cosas singulares, más entendemos a Dios» (B. Spinoza, *Ética*, Parte V, 24) y con Leibniz la idea de que «el medio de obtener tanta variedad como sea posible, pero con el mayor orden posible [...] es el medio de obtener tanta perfección como sea posible» (G. Leibniz, *Monadología,* párrafos 57-58).

su principio de la gravitación universal explicaba los movimientos de los cuerpos celestiales y de los cuerpos que caen sobre la Tierra: cada cuerpo atrae a cualquier otro cuerpo con una fuerza proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre ellas. Él preparó el camino para una mecanización de cielo y tierra, porque, aunque Dios podía seguir teniendo su lugar en un universo posnewtoniano, lo ocupaba sólo como el creador original del mecanismo que luego operaba según una sencilla ley natural que no requería la aplicación continua de fuerza. Inicialmente, las ideas de Newton fueron aceptadas únicamente por una elite intelectual, y se necesitó al menos una generación antes de que adquirieran suficiente vigencia para que Alexander Pope pudiera escribir el siguiente epitafio, destinado a la lápida de Newton en la abadía de Westminster:

Nature and Nature's laws lay hid in night;
God said, Let Newton be! and all was light.

[Natura y las leyes de Natura en la noche yacían tenebrosas; | Dios dijo: ¡Newton sea!, y la luz alumbró todas las cosas].

En una visión tan mecanicista del universo no había un lugar legítimo para la superstición; pero la creencia en la brujería y la magia persistieron (manifiestamente) en Europa durante toda la Edad Media, más allá de la Reforma y a lo largo del siglo XVII. Hay cierta ironía en el hecho de que Newton y su contemporáneo Robert Boyle, además de su trabajo científico empírico, que socavaba los cimientos mismos de la brujería y todas las demás formas de magia, fueran también alquimistas. Newton escribió dos millones de palabras sobre teología y alquimia, y manifestó un vivo interés por la astrología. En 1661 Boyle cuestionó la química tradicional en *El químico escéptico* pero también practicó la alquimia y no puedo abandonar nunca su creencia en los milagros. A pe-

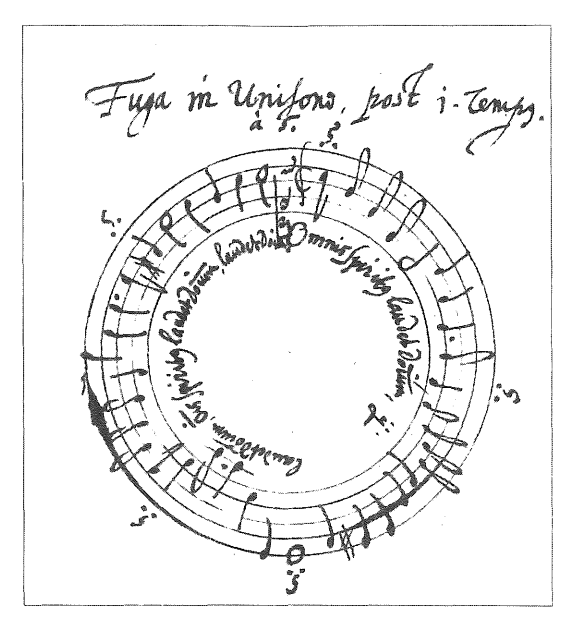
sar de la difusión del conocimiento empírico, se siguió acusando, torturando y ejecutando a brujas en zonas de Alemania hasta bien entrado el siglo XVIII. En Leipzig y sus alrededores hubo diez juicios documentados por brujería entre 1650 y 1750.[21] El propio Bach pudo ser testigo de los procesos que se celebraron en 1730 contra dos mujeres por parte de un médico de Leipzig, que las acusó de curanderas y de practicar la magia. Esto muestra cómo superstición e «ilustración» siguieron coexistiendo aun en una ciudad universitaria, y con qué lentitud una visión heliocéntrica y mecanicista del universo incidió en los ciudadanos de a pie, en la sociedad sajona en su conjunto y, como estamos a punto de ver, en la enseñanza en los colegios.

Si fuera posible asomarse a las aulas de una típica Escuela Latina de Turingia en los años de tránsito del siglo XVII al siglo XVIII, y conseguir escuchar de qué manera se impartían las clases, ¿qué llamaría nuestra atención? Nuestros ojos podrían sentirse atraídos, en primer lugar, por diez imágenes clavadas en las paredes: de animales fantásticos como un dragón, un grifo y un Cerbero. Cada una de las criaturas representaba alegóricamente un milenio o siglo diferente y se encontraban ordenadas alfabéticamente. No se trataba de obras de arte escolares, sino que eran parte de un ingenioso método recientemente desarrollado por el teólogo y pedagogo Johannes Buno (1617-1697), de Luneburgo, para refrescar la memoria de los alumnos por medio de una interconexión simultánea entre animales, letras, números y figuras o épocas históricas concretas (véase la lámina 3b). Luego no dejaría de sorprendernos la enorme cantidad de música que se impartía en clase. En su famoso poema titulado «Frau Musica», Lutero había personificado a la música y el canto como una dama que «procura a Dios deleite más profundo | que todos los placeres de este mundo».[22] Más valio-

sa incluso que «el querido ruiseñor», la música fue creada por Dios para ser su auténtica rapsoda y maestra, que le da las gracias incansablemente: «Día y noche está con cantos y danzas, | y no se cansa nunca de alabanzas». Cantar pasó a convertirse en el elemento principal de la educación musical dentro del sistema escolar luterano durante el día. Por la mañana, el colegio empezaba a las seis en verano y a las siete en pleno invierno, y se iniciaba con el *Katechismuslied* cantado colectivamente, con sus seis preceptos principales distribuidos para cada uno de los seis días de la semana, con música de compositores del siglo XVI como Vulpius, Calvisius, Gesius y, más tarde, de Johann Hermann Schein, que fue *Thomascantor* en Leipzig. La práctica del canto en grupo estaba programada cinco veces a la semana en la primera hora después de la comida de mediodía (supuestamente por consejo de los médicos alemanes, que creían que cantar facilitaba la digestión).[23] Al *Cantor* local se lo veía fundamentalmente como un maestro de escuela.* «¿Qué es música?», podía preguntar a los alumnos reunidos. «Una ciencia de cantar» era la respuesta que se esperaba que ofrecieran a coro.[24]

Como decía Lutero, «Un maestro de escuela debe poder cantar; de lo contrario, yo no lo reconoceré como tal».[25] Además del *Cantor*, se daba por hecho que otros miembros del claustro de una Escuela Latina eran competentes en músi-

* Esta responsabilidad se estableció en una fecha tan temprana como 1528 en una ordenanza eclesiástica de Johann Bugenhagen, discípulo de Lutero: «Es tu deber especial enseñar a cantar juntos a todos los niños, mayores y pequeños, cultivados o incultos, en alemán y en latín, y además también música polifónica no sólo como es costumbre, sino también en el futuro de una manera artística, de modo que los chicos aprendan a entender las voces, las claves y todo aquello que pertenezca a este tipo de música, a fin de que aprendan a cantar de forma fiable, con perfecta afinación, etc.» (G. Schünemann, *Geschichte der Deutschen Schulmusik*, Leipzig, F. Kistner, 1928, p. 83).



Canon circular a cinco voces de Johann Hermann Schein (1586-1630) similar a los que se usaban para enseñar a cantar polifonía a los niños en el colegio.

ca. En una versión actualizada del *trivium* medieval, en las escuelas luteranas la música se tenía por un complemento del estudio de la gramática, la lógica y la retórica, mientras que cantar se valoraba como un modo eficaz de ayudar a los alumnos a memorizar cosas.[26] Se les enseñaban los rudimentos prácticos de la música—reglas para las claves, silencios e intervalos, lectura a primera vista y canto a varias voces—, fundamentalmente cantando en canon. Todo lo que hacía falta era una sola línea de música, bien repartida en la clase o cantada por el profesor. Empezaba la primera voz o grupo y luego, en un momento dado, entraba la segunda con la misma melodía, y así sucesivamente: suficiente para revelar la independencia de las distintas voces y, por medio de su combinación, la capacidad de crear polifonía. Emergía milagrosa-

mente una pieza enteramente armónica, formada por la distribución vertical de las sucesivas entradas melódicas, ilustrando nítidamente con ello el modo en que la música podía considerarse, como propuso un teórico del siglo XVII, «un acto divino [...] su canción y sonido [...] una campana como un corazón, que penetra en cada pequeña vena del corazón y en sus Afectos (ya sea el hombre un puro estoico o un tronco inamovible)».[27] Se trataba también de una vívida réplica auditiva de la armonía de las esferas pitagórica y del lugar que ocupaba el hombre en el universo.

La teología parecía impregnar también todas y cada una de las clases y las asignaturas. Philipp Melanchthon, el estrecho colaborador de Lutero, había definido el currículo básico ya en 1522, advirtiendo que: «Si la teología no es el principio, el centro y el final de la vida, dejamos de ser hombres: volvemos al estado animal».[28] Todo, por tanto, había de dirigirse hacia «la práctica del temor de Dios» (*die Übung der Gottesfurcht*) y a memorizar los artículos oficiales de la Iglesia luterana, la conocida como *Fórmula de Concordia.* Estos habían de recitarse una y otra vez hasta que se recordaran a la perfección. Lutero resaltaba continuamente la necesidad de que se unieran lo físico y lo espiritual. En sus *Discursos en la mesa* (de los que Bach poseería más tarde al menos un ejemplar), afirmó:

> La música es un conspicuo don de Dios y el siguiente [en importancia] a la teología. No querría renunciar a mi leve conocimiento de música por una gran cantidad de dinero. Y este arte ha de ser enseñado a la juventud; porque vuelve a las personas diestras y excelentes.

Así, Lutero y Melanchthon en vez de abolir las Escuelas Latinas—como aquella a la que el primero había asistido en Eisenach entre los catorce y los dieciocho años—se dedicaron a reorganizarlas, situando la música en el centro

Canon retrogradado cruciforme de Adam Gumpelzhaimer (1559-1625), que forma parte del *Compendium musicæ latino-germanicum* (1625).

mismo del currículo. Lutero pensaba que si se enseñaba la nueva música a los niños en el colegio—*su* música (y la de su colega Johann Walter*), compuesta a partir de *sus* pala-

* El *Chorgesangbuch* de Johann Walter se compiló en 1524 para combinar estos objetivos educativos y litúrgicos: canciones, explicaba Lutero en su prefacio, que estaban «arregladas a cuatro o cinco voces para ofrecer a los jóvenes que habrían de ser educados a toda costa en música y otras bellas artes [...]. Tampoco soy de la opinión de que el Evangelio deba destruir todas las artes, como sostienen algunos de los pseudorreligiosos. Pero me

bras—, serían capaces de dirigir a las congregaciones en el nuevo himnario y cantar versiones polifónicas de estas melodías en alternancia con el canto de la congregación al unísono. Resulta difícil determinar qué grado de éxito tuvo en este empeño.

Cada semana se reservaban dieciséis horas de clases para el estudio de unas doscientas páginas impresas con letra apretada del *Compendium locorum theologicorum* (1610) de Hutter, que se decía que compendiaba la esencia de la teología luterana. Se trataba de treinta y cuatro artículos que definían los puntos doctrinales fundamentales, que se presentaban en un formato de pregunta y respuesta, y habían de estudiarse y recitarse de memoria. Los artículos se calibraban en orden de dificultad: se empezaba con las Escrituras como la fuente de la verdad, se seguía con Cristo y la Trinidad, la Providencia, el Pecado Original, la predestinación, el libre albedrío, la justificación, las buenas obras, la naturaleza de los sacramentos y, finalmente, las concepciones del Juicio Final y la vida eterna. Una vez más, se utilizaba la música para ayudar a memorizar estos preceptos esenciales de la teología y los conocidos como hechos del mundo: si se cantaban y se repetían las veces suficientes, quedarían grabados en la memoria con seguridad. También resulta sorprendente hasta qué punto reflejaba su disposición la confección del año litúrgico luterano (véanse el capítulo 9 y la lámina 14). Es posible que la fluidez con que Bach se sentía conectado con ellos, y los ritmos subyacentes de los distintos tiempos litúrgicos en sus cantatas, quedaran implantados desde el momento, cuando tenía diez años, en que empezó a aprender de memoria el *Compendium* de Hutter en la Klosterschule de Ohrdruf.

gustaría ver a todas las artes, especialmente la música, utilizadas al servicio de Aquél que las dio y las hizo» (LW, vol. 53, p. 316; WA, vol. 35, pp. 474-475).

Teniendo en cuenta que la música y la teología suponían conjuntamente casi la mitad del currículo, y que las enseñaba el mismo profesor, no debería sorprendernos que lectura, escritura y aritmética quedaran relegadas al tercer lugar, con la física, el latín, el griego y la historia cojeando por detrás y completando la oferta. Este plan de estudios conformado de acuerdo con los preceptos de Andreas Reyher, rector del Gymnasium en la cercana Gotha, fue el que siguió Bach en Ohrdruf. Según Reyher, en realidad se necesitaban tan sólo ocho libros de texto,* mientras que sus textos recomendados para los ejercicios de lectura eran el cuarto libro de Moisés y el capítulo 11 del Evangelio de san Mateo. Reyher defendía que con ellos «un muchacho puede aprender todas sus letras». También se enseñaba una selección de autores clásicos, además de las técnicas básicas de lectura y escritura, lógica y retórica, todas presentadas desde la misma perspectiva teológica, reflejando lo que se ha bautizado como la «postura apasionadamente antirracional» de Lutero.[29] Incluso las nociones básicas de aritmética se enseñaban en conexión con la Biblia, por medio de la *Hauptschlüssel über die hohe Offenbarung S. Johannis* ('Principal Llave sobre la alta Revelación de san Juan'), de Caspar Heunisch, de la que Bach poseyó más tarde un ejemplar. No parece que, en la práctica, la enseñanza de la aritmética hubiese avanzado mucho más allá de la capacidad básica de contar, sumar, restar y calcular sencillas fracciones durante los doscientos años anteriores. En la medida en que las ciencias naturales, en su forma más primitiva, figuraban dentro de este plan de estudios, se enseñaban desde una selectiva perspectiva luterana en consonancia con un modelo postaristotélico. Aún seguía pensándose que autores como Pitágoras, Euclides, Galeno, Tolomeo y Boecio

* Entre ellos figuraban el ABC alemán, un manual de lectura, el Catecismo, el manual de Catecismo, los Evangelios, el Salterio, un cancionero alemán y un libro de sumas.

hablaban con autoridad sobre cosmología, física y matemáticas, a pesar de que sus cimientos en otro tiempo estables del conocimiento científico hubieran quedado recientemente demolidos.

Incluso la historia se enseñaba desde el mismo punto de vista luterano, parcial y provinciano. Aquí el libro de texto recomendado era la *Historia universalis* (1672), del mismo Johannes Buno cuya secuencia ilustrada de criaturas mitológicas ya habíamos visto antes en las paredes del aula.[30] Buno se tomó unas libertades extraordinarias al seleccionar justamente aquellos momentos del pasado clásico que pudieran encajar con más facilidad en su visión providencial de la historia, e ignorando todo lo demás. Convenientemente para él, James Ussher (arzobispo anglicano de Armagh y Primado de Toda Irlanda entre 1625 y 1656) había establecido recientemente más allá de toda duda, por medio de una complicada correlación de historias de Oriente Próximo y las Sagradas Escrituras, que la Creación se había producido en la tarde anterior al domingo 23 de octubre de 4004 a. C.[31] Adán vivió hasta la edad de novecientos treinta años. «No sucedió nada», afirma Buno categóricamente, ni en el siglo VI ni en el X. E *Historia nihil repraesentat quod Christianus* ('La Historia no es más que la demostración de la verdad cristiana'). Por ello, como es natural, predomina la historia de la Iglesia: los santos—Agustín, Basilio, Gregorio y Ambrosio—son alabados por sus «gloriosos escritos», mientras que los pecadores—los maniqueos, los montanistas, los pelagianos y los arrianos—son ridiculizados por sus «errores» como herejes, junto con el profeta Mahoma y una serie de papas descarriados. La figura de Luis XIV consigue aparecer por los pelos antes de que Buno ponga punto final a su rápido recorrido por la historia en 1672.

Es fácil ridiculizar el enfoque de Buno, si bien resultaba vívido y atractivo, pues creaba una gráfica narración en las mentes de los alumnos y entrelazaba la historia sagrada y pro-

fana en un solo tapiz.* Su ingenuidad era del tipo que tenía sin duda en mente Descartes cuando concluyó que el estudio de la historia, al igual que viajar, aunque resultaba bastante inofensivo como una forma de entretenimiento—integrada por «acontecimientos memorables» que cabía concebir que «elevaran la mente» o «contribuyeran a formar el juicio»—, difícilmente podía ser una ocupación para nadie seriamente preocupado con aumentar sus conocimientos.[32] En medio del batiburrillo de leyendas, relatos y hechos de viajeros, cuidadosamente seleccionados y ajustados a la credulidad de sus lectores, Descartes no habría encontrado rastro de una metodología coherente. Frente a esta suerte de simpáticas paparruchas, concebidas, por supuesto, para apuntalar las instituciones básicas de la sociedad en general y de la Iglesia luterana en particular, no había reglas o premisas nítidamente definidas de las que pudieran deducirse conclusiones válidas, ningún material susceptible de someterse a unos estándares de prueba razonables.

* Uno de los rasgos más originales de la *Historia* de Buno era su modo de seleccionar diez ilustraciones mnemotécnicas que se asimilaban en esquemas influidos por tratados de memoria de la Baja Edad Media, todos ellos concebidos para reforzar la memoria. Buno subdividía gráficamente la historia del mundo en los cuatro milenios bíblicos antes del nacimiento de Cristo y los diecisiete siglos posteriores. Como hemos visto, estas ilustraciones de tamaño folio montadas como un cuadro se hallaban colgadas en las paredes del aula, cada una de ellas subdividida en diez marcos más pequeños que era preciso leer en zigzag para los cinco primeros marcos, y siguiendo la forma de una Z invertida para el segundo grupo. Cada uno de los diecisiete siglos posteriores al nacimiento de Cristo es objeto de una ilustración diferente. La técnica de Buno siguió utilizándose en las escuelas alemanas hasta bien entrada la década de 1720, anticipando el «realismo pedagógico» de finales del siglo XVIII (véase la lámina 3b). Tal como señaló otro contemporáneo, los historiadores, aunque declaran su intención de seguir rigurosamente el camino de la verdad, suelen ser proclives a «afligir al mundo con el aprendizaje de falsos anales, que deberían ser más bien enterrados en la noche eterna» (J. B. Mencken, *De charlataneria eruditorum*, 1715).

Además de Buno, lo poco de historia antigua que se enseñaba en las Escuelas Latinas de la época llegaba en forma de Flavio Josefo (*c.* 37-95 d. C.), cuyos escritos sobre historia y teología hebrea fueron esgrimidos por el clero protestante como una prueba para explicar la caída del Templo de Jerusalén tal como había sido predicha por Jesús. Una breve lista de autores clásicos, elegidos no por su calidad literaria, sino por su dominio de la gramática y la sintaxis latinas, estaba encabezada por Cicerón—sus cartas *De officiis* y *De inventione* y sus discursos contra Catilina—, unos textos perfectamente calculados para afilar el ingenio dialéctico de los futuros defensores de la fe. La lista incluía también obras de Horacio, Terencio y Virgilio, así como la apasionante vida de Alejandro Magno escrita por Curcio Rufo, provista de deliciosos relatos de valor heroico, exóticas costumbres orientales y añadidos románticos. No resulta sorprendente que el Nuevo Testamento se utilizase como el principal libro de texto para el aprendizaje del griego.

A pesar de estas historietas ocasionales y de los diversos entretenimientos musicales, en conjunto se percibe que de este plan de estudios se derivaba una absoluta falta de alegría. En las aulas de los maestros de escuela pedantes y menos imaginativos debía de traducirse en una auténtica pesadez. En otros lugares, en escuelas donde los profesores habían acusado la influencia del reformador moravo Jan Amos Comenius (1592-1670), en teoría era posible que penetraran los rayos del sol. La Klosterschule de Ohrdruf (que había sido anteriormente una escuela monástica), a la que Bach se trasladó desde Eisenach tras la muerte de sus padres, y a la que asistió durante cuatro años y medio, se trataba supuestamente de uno de esos lugares, famoso en la región por haber adoptado las reformas curriculares de Comenius. Su método subrayaba la importancia de cultivar un entorno favorable para el aprendizaje, de fomentar tanto el placer como la instrucción moral por medio del estudio y de ayudar a los

alumnos a aprender de forma progresiva a partir de ejemplos concretos, paso a paso: a partir de un conocimiento de las cosas (incluidas canciones y cuadros) y no sólo por medio de palabras. Se trataba de un replanteamiento contemporáneo de la afirmación de san Agustín, según el cual «disfrutar es impregnarse con fuerza del amor a una cosa por sí misma». Más allá de eso, Comenius defendía la enseñanza en lengua vernácula y su manual de latín, por ejemplo, proporcionaba una enseñanza simultánea en alemán y latín, con los textos dispuestos en columnas paralelas.[33] Así, en vez de separar las disciplinas, buscaba deliberadamente puntos de contacto entre ellas e intentaba llevar todas las ramas del conocimiento a un único esquema sistemático de *sapientia universalis*.

Al igual que muchos otros laudables empeños de sucesivos pedagogos a lo largo de los siglos, también aquí se produjo un abismo entre aspiración y realidad. Aun con una aplicación parcial de las reformas de Comenius, existen todos los motivos para dudar de si las condiciones dentro de las aulas de Eisenach y Ohrdruf eran tan conducentes a adquirir la *sapientia universalis*, por no hablar de «ilustración», como querrían hacernos creer muchos biógrafos de Bach. Todo depende de qué fuentes se lean.* Christoph Wolff, por

* El tradicional e idílico retrato de los primeros años de colegio de Bach se basa fundamentalmente en dos fuentes teñidas de rosa: los *Annales Isenacenses* (1698), de Paullinus, y *Das im Jahr 1708—lebende und schwebende Eisenach*, de Johann von Bergenelsen. Ese último termina su elogioso relato de la *Lateinschule* ensalzando la armoniosa relación que dice haber percibido entre los profesores y sus modélicos alumnos: «Parece que todos los alumnos cristianos bien educados tienen un aspecto saludable y van de un lado a otro con una brillante aura. Cuando se entra en un aula se ve a todos los alumnos sentados juntos, ricos y pobres, niños y niñas. Todos tienen su propio manual delante de ellos, y mientras uno deletrea su abecedario, otro está aprendiendo sus letras mayúsculas, el tercero lee en voz alta, el cuarto reza, el quinto hace un hermoso discurso, el sexto recita su catecismo y todos son vigilados por un maestro». Este texto parece un ejemplo de propaganda de la escuela libre moderna.

ejemplo, sostiene que era tal el «excelente liderazgo y la alta reputación» de la Escuela Latina de Eisenach que «atraía a estudiantes de un radio geográfico muy amplio»,[34] y Martin Petzoldt insiste firmemente en la «estabilidad y calidad esenciales» de la escuela durante el tiempo que Bach pasó allí, «garantizada» por el cordial triunvirato formado por *Rektor* ('director'), *Ephorus* ('inspector escolar') y *Cantor*.[35] Sin embargo, las investigaciones iniciadas en la década de 1930 por Helmbold y continuadas en la de 1990 por Kaiser en los archivos municipales ofrecen una imagen muy diferente, ya que sugieren que los muchachos de la época de Eisenach eran los típicos rufianes: alborotadores, subversivos, pendencieros, amantes de la cerveza y el vino, perseguidores de chicas, conocidos por romper ventanas y blandir sus puñales para impresionar.[36] El problema no era nuevo. Ya en 1678, Georg von Kirchberg informó al Consistorio de Eisenach sobre una «negligencia y desdén de la buena disciplina» generalizados.[37] Más inquietantes eran los rumores sobre una «brutalización de los muchachos», unida a las pruebas de que muchos padres encerraban a sus hijos en casa no porque estuvieran enfermos, sino por miedo a lo que pudiera suceder en o fuera del colegio. Esto obligó al consistorio a promulgar una norma según la cual era obligatorio que todos los chicos de más de cinco años asistieran a alguna de las ocho escuelas (primarias) alemanas antes de ir a estudiar a la Escuela Latina. Los padres que la infringieran a partir de ese momento se enfrentarían a una fuerte multa o incluso al encarcelamiento. Las frecuentes ausencias de Bach en el tiempo que frecuentó la Escuela Latina en Eisenach—noventa y seis días ausente en el primer año, cincuenta y nueve en el segundo y ciento tres en el tercero—se atribuyen tradicionalmente a la enfermedad de su madre, a que ejercía oficiosamente de aprendiz de su padre, que pedía que le ayudara en una plétora de actividades—desde cambiar las cuerdas de los violines y limpiar los instrumentos de viento a observar y echarle una mano para copiar las

composiciones de su primo—y a que asistía a las frecuentes reuniones musicales de su familia, que debían de asemejarse casi a una convocatoria de los miembros de una cofradía. Esto no resulta del todo convincente y es posible que haya otras explicaciones alternativas, más inquietantes.

En 1688—tres años después del nacimiento de Bach—, las condiciones habituales en la Escuela Latina habían alcanzado su punto más bajo y el consistorio admitió que la escuela había caído «en un declive realmente grande».[38] Pasaron otros cinco años antes de que se decidieran a nombrar al subdirector, Christian Zeidler, como sustituto del achacoso director, Heinrich Borstelmann, y a redactar un memorando que incluía sus recomendaciones para mejorar la situación. Esto sucedió el mismo año en que Bach se matriculó en la *quinta*. Una de las principales preocupaciones de Zeidler parece haber sido el barullo que imperaba en las diferentes aulas, provocado, en primer lugar, por una escasez generalizada de libros; por el empleo simultáneo de diferentes gramáticas y diccionarios como libros de texto; y, finalmente, por una seria masificación. Ésta llegó a ser tan aguda que en el segundo año de Bach en la escuela había 339 chicos matriculados (sin, aparentemente, ningún tipo de patio de juegos en el que desfogarse). En la iglesia los chicos se colocaban apretujados en lo alto de la galería del coro o se sentaban en bancos corridos (*Schwitzbäncken*). Contribuían tanto al alboroto generalizado que los feligreses se quejaban de que les distraían mientras escuchaban el sermón. Zeidler propuso una serie de remedios prácticos pero bastante carentes de imaginación, como un sistema según el cual cada profesor asumía la responsabilidad directa para su clase tanto en el colegio como en la iglesia. Se animó a los alumnos a que participaran en el canto de los corales con sus himnarios. A los chicos más pequeños de la *quinta* se les permitió irse después de las lecturas establecidas del Evangelio y la Epístola. Y defendió la ampliación de la galería del coro, aunque esto hubo de postergarse durante varios años. En busca de un «esparcimiento adecuado» para mantener a los chicos ocupados, en 1693, en contra del consejo del rector, escribió incluso el texto para una obra escolar navideña concebida como una pieza edificante de teatro musical («eine erbauliche *Comoedia*»).[39] Lamentablemente, la música para esta obra—quizá del *Cantor* Dedekind o del organista Johann Christoph Bach—no se ha conservado y nunca sabremos si el joven Sebastian Bach participó dentro de la iglesia, o estuvo fuera con sus compañeros montando bulla.

De una cosa podemos estar muy seguros: no hay rastro de un espíritu de investigación científica empírica en el currículo de Bach y ni una sola noción de lo que Copérnico, Kepler o Galileo habían propuesto o conseguido. Por más que los profesores luteranos pudieran haber estado dispuestos a renunciar a las implicaciones de la Tierra plana de las Escrituras y a adoptar en su lugar el sistema esférico de Tolomeo, resulta dudoso que muchos de ellos estuvieran aún al tanto del estudio de Kepler sobre las órbitas de los planetas (1609), que había dado lugar a su vez a la ley de la gravedad (1687) de Newton, o preparados para abandonar la idea de un firmamento rígido y en rotación. Newton formalizó los descubrimientos de Galileo en su primera ley del movimiento: «Todo cuerpo persevera en su estado de reposo o movimiento uniforme y rectilíneo a no ser que sea obligado a cambiar su estado por fuerzas impresas sobre él». Esto suponía la invalidez de una creencia que había bloqueado el progreso de la física durante los últimos dos mil años y había seguido haciéndolo en el sistema de la Escuela Latina durante todos los años de escolarización de Bach.

Estaba claro que los debates filosóficos de finales del siglo XVII, que se ocuparon de la cuestión de si el universo consistía en fenómenos observables regidos por principios matemáticos eternos, se hallaban alejados por completo de

los métodos de enseñanza en vigor en los colegios en que estudió Bach. Los extremos del pensamiento abstracto, y lo que Jonathan Israel ha llamado esa «vasta turbulencia en todos los ámbitos del conocimiento y las creencias que socavaron los cimientos de la civilización europea», parecen haber dejado a amplias partes de Alemania en un estado de comatosa indiferencia.* Resulta difícil encontrar una sola prueba que apoye la afirmación de que una «crisis de la conciencia europea» (expresión que dio título al libro del historiador de las ideas francés Paul Hazard, escrito en 1935) tuviera algún tipo de impacto en lo que se enseñaba en las aulas alemanas en la década de 1690 o, en realidad, en lo que se enseñó durante los cincuenta o sesenta años siguientes. En las altas esferas de la vida académica alemana, la expulsión de un catedrático de Filosofía, Christian Wolff, de la Universidad de Halle, en noviembre de 1723—acusado por su colega Joachim Lange de enseñar una doctrina de la «necesidad absoluta de las cosas», afín al spinozismo, y más tarde por Johann Franz Buddeus de intentar, como matemático, «explicar todo de un modo mecanicista»—marcó una línea divisoria significativa, porque «virtualmente la totalidad del mundo académico alemán acabó ahora enredada en amargas disputas y en la acrimonia».[40] Pero incluso entonces, en las décadas de 1720 y 1730, lo más probable era que, a menos que hubieras ido a la universidad, quedaras virtuosamente al margen del influjo de Galileo, Newton o Leibniz, y sin tener la más mínima noticia del ataque al reduccionismo cartesiano llevado a cabo por el brillante catedrático de Retórica, Giambat-

* Tim Blanning sugiere una comparación con el comentario realizado por Edmund Burke sobre los radicales británicos que saludaron la Revolución Francesa a finales de siglo: «Media docena de saltamontes bajo el helecho hacen que el campo resuene con su chirrido inoportuno, mientras miles de grandes reses, que reposan bajo la sombra del roble británico, rumian y están en silencio» (T. Blanning, *The Pursuit of Glory*, Londres, Penguin, 2007, p. 475).

tista Vico (1668-1744), cuya fama no empezó a extenderse hasta la llegada de la Contrailustración de la década de 1820.

En general, la efervescencia y la agitación del discurso filosófico de los siglos XVII y XVIII se encontraban situados en lo alto, en alguna parte de la estratosfera intelectual, demasiado lejos como para tener un impacto en las vidas y actitudes de los ciudadanos alemanes de a pie. Esto no supone afirmar que Bach, como un turingio de provincias que era, no pudiera haber desarrollado un intelecto poderoso y clarividente; por el contrario, como muchos han sostenido, su música apunta a un grado de sofisticación intelectual no muy diferente del de cualquiera de los matemáticos o filósofos más destacados de su tiempo. Lo esencial es que el rigor cuasicientífico con el cual él construyó más tarde su música no pudo imbuírsele en sus años de colegial gracias a nada que se acerque a una educación racionalista o ilustrada. Sin embargo, aquí puede que se esconda algo que quizá podría ayudarnos a explicar la percepción de la proporción excepcionalmente avanzada que manifestó más tarde en sus composiciones. Es posible que el hecho mismo de que las nociones elementales de la aritmética no se enseñaran como una disciplina independiente en los años escolares de Bach lo haya liberado para realizar el tipo de interconexiones espontáneas que desaparecen con tanta facilidad de la sensibilidad instintiva por los números de un niño cuando se enseña de manera aislada. Vico reconoció esto cuando escribió:

> Esta facultad es el ingenio materno, el poder creativo por medio del cual el hombre es capaz de reconocer semejanzas y hacerlas suyas. Lo vemos en los niños, en quienes la naturaleza es más parte del todo y se halla menos corrompida por convicciones y prejuicios, y la primera facultad que emerge en ellos es la de ver similitudes.[41]

Tal vez Bach pensara que Dios había operado con y por medio de números, y es posible que concluyera, de un modo

bastante instintivo, que la música seguía las manifestaciones naturales de la ley matemática: un perfecto ejemplo de su poder creador. Fue uno de los grandes avatares de la Ilustración, Gottfried Leibniz, quien dijo esta famosa frase: «La música es el ejercicio aritmético oculto de una mente que no es consciente de que está calculando».[42*]

El propósito aquí no ha sido burlarse de la ignorancia de la sociedad alemana, ni de la situación de atraso del sistema de la Escuela Latina, sino subrayar más bien que el cristianismo—en su forma revisionista ortodoxa luterana—seguía ocupando un lugar central en el currículo escolar y, como consecuencia de ello, informaba e influía en los esquemas de pensamiento de la abrumadora mayoría de los ciudadanos alemanes. Tal como ha defendido Tim Blanning, el siglo XVIII tiene tanto derecho a ser llamado la Edad de la Religión como la Edad de la Razón. Florecieron todas las iglesias—católica, calvinista y luterana (tanto ortodoxa como pietista)—, y los discursos público y privado estuvieron ambos dominados por la religión (y sustancialmente más en la primera mitad del siglo que en la segunda). Y en este sentido la música hubo de desempeñar un papel esencial, si bien con frecuencia en un ambiente de desconfianza, discordia y una eficacia sólo parcial. Hubiera hecho falta más de un músico de genio para oponer resistencia a esa tendencia.

* En una carta dirigida al compositor Ludwig Senfl, Lutero había defendido que «los profetas no se valieron de ningún arte excepto de la música: cuando expusieron su teología no lo hicieron como geometría, ni como aritmética, ni como astronomía, sino como música, de modo que conectaron muy estrechamente teología y música, y proclamaron la verdad por medio de salmos y canciones». No había nada, por supuesto, que impidiera que Bach reconciliara esta visión de la música como «teología sonora» con el concepto alternativo de la misma como «número sonoro», tal como lo había formulado Leibniz.

3
EL GEN BACH

> Incluso en la familia Bach imperó, por tanto, una robusta mediocridad. Sólo unos pocos lograron algo fuera de lo normal [...]. La inusual concentración de talento musical en un ámbito tan estrechamente limitado (tanto familiar como geográficamente), con Johann Sebastian como punto culminante de una corriente de talento que no dejaba de crecer y que luego experimentó un repentino reflujo, sigue constituyendo un fenómeno único.
>
> CHRISTOPH WOLFF[1]

En Italia fueron los Scarlatti, en Francia los Couperin, en Bohemia los Benda. Pero fue en Turingia—el corazón provinciano de Alemania—donde podía encontrarse la red más extensa de músicos en activo en la historia de la música occidental: los Bach. Una coincidencia semejante de dinastías musicales paralelas a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII resulta extraña; y quizá se trate simplemente de eso: una coincidencia. No existe constancia de ningún linaje literario o artístico que, durante el mismo período, se prolongase más de un par de generaciones, por ejemplo. Haría falta rastrear, en la medida de lo posible, las líneas familiares de artesanos en oficios o artes relacionados para evaluar si la endémica inestabilidad política y la precariedad de la existencia podrían explicar la transmisión algo encubierta, a la manera de un gremio, de las habilidades del maestro de un oficio de padre a hijo tras la Guerra de los Treinta Años. Hasta bien entrado el siglo XVIII, éste era el conducto inicial de aprendizaje para la mayoría de los músicos dentro de estas dinastías, que eran conscientes de estar llevando a cabo un honorable oficio fa-

miliar y que aspiraban cada vez más a ganarse la respetabilidad como «artistas». Empleo y supervivencia eran aquí las cosas que importaban en primer lugar. Si esto suponía desarraigo, como en el caso del tejedor de lino bohemio Jan Jiří Benda, y trasladarse con todas sus pertenencias a Potsdam en 1742 con su mujer y sus hijos—que habían mostrado poseer grandes dotes para la música—, había que resignarse. Dos de sus hijos compositores y violinistas, Franz y Johann (Jan Jiří hijo), ya ocupaban puestos en la orquesta de la corte de Federico el Grande y estaban muy bien encaminados para realizar brillantes carreras. Ahora iban a formar parte de ella dos más, Georg y Josef, mientras que la hija más joven, Anna Franziska, estaba formándose como *Kämmersängerin*. Con el paso del tiempo, los Benda acabarían haciéndose todos un nombre: Franz y, en menor medida, Jan Jiří como violinista, profesor y compositor, Georg como *Capellmeister* y compositor de melodramas alemanes. Con doce miembros de la siguiente generación que también abrazaron la profesión musical, los Benda habrían de sobrevivir a los Bach, convirtiéndose en la dinastía de músicos profesionales más larga de la que se tiene noticia. Después de trasladarse a Brasil durante los años centrales del siglo XX, sobrevivieron hasta el presente siglo.

Los Scarlatti alcanzaron notoriedad además de fama, pero duraron únicamente un par de generaciones. Pietro Scarlatti, un siciliano que murió hacia 1678, percibió que seis de sus ocho hijos tenían aptitudes musicales. Especulativamente, y sin duda para evitar la hambruna y las convulsiones políticas tan frecuentes en Palermo, envió a dos de sus hijos a estudiar a Nápoles. En 1672, cuando tenía doce años, Alessandro y sus dos hermanas, Melchiorra y Anna Maria, fueron enviados a Roma. Las dos muchachas estudiaron y tuvieron cierto éxito como cantantes de ópera, pero sus diversos amoríos e indiscreciones—un matrimonio secreto con un sacerdote, aventuras amorosas con cargos de la corte—provocaron la vergüenza de la familia y que el hermano pequeño, que había demostrado unas dotes extraordinarias, se viera obligado a llamar a otras puertas. Tras verse pronto obligados a dejar atrás las suculentas ganancias de sus ricos patronos en Roma, Alessandro y sus hermanas pusieron rumbo a Nápoles, donde, como amante del secretario del virrey, Melchiorra acordó el nombramiento de su hermano como *maestro di cappella* en 1684. En cuanto el virrey se enteró de la relación ilícita, expulsó a su secretario y a otros dos altos cargos que habían tenido tratos con las que él mismo calificó de *puttane commedianti*. Alessandro disfrutó de cuarenta años de fama como prolífico compositor de óperas, serenatas, oratorios y cantatas en un constante ir y venir entre Nápoles y Roma (con incursiones más breves y menos productivas en Florencia y Venecia), tratando de satisfacer a una serie de patronos aristócratas para evitar la ruina económica y las constantes preocupaciones que le ocasionaban sus diez hijos. De los tres que acabaron siendo músicos, fue Domenico, el menor y exacto contemporáneo de Bach, el que mostró el mayor talento. Alessandro se refirió a él como «un águila a la que le habían crecido las alas; no debe permanecer ocioso en el nido, y no debo entorpecer su vuelo». Pero sí que interfirió con el característico exceso de celo de un patriarca siciliano, hasta el punto de que Domenico, a los treinta y dos años, se vio obligado a recurrir a la ley para asegurar su independencia. A fin de librarse de esta asfixia paterna, dimitió de sus puestos en Roma, abandonó la ópera, huyó primero a Lisboa y luego a Madrid. La ruptura, aunque brutal, fue catártica: libre ya de experimentar con lo que calificó modestamente de «bromear ingeniosamente con el arte», se dispuso a crear ese corpus de más de quinientas deslumbrantes sonatas para teclado en un solo movimiento que desde entonces jamás han dejado de conservar su lugar en el repertorio. Situadas completamente al margen de los conceptos barrocos contemporáneos de expansión secuencial y consecutiva, las sonatas quedaban también fuera del alcance de las críticas paternas.

Activos en y en torno a París y Versalles como organistas, clavecinistas, compositores y profesores durante más de dos siglos (de 1640 a 1860 aproximadamente), fueron los Couperin quienes, a su propia y peculiar manera gala, se convirtieron en la de mayor éxito y, en términos de carrera, la más ejemplar de estas dinastías barrocas. Su ascenso a la eminencia y la fama llegó con la rápida transición de campesinos asalariados a propietarios-granjeros en la parroquia de Chaumes, a un día de viaje al sureste de París. El patronazgo casual de un dignatario local facilitó el traslado inicial de Louis Couperin en 1653 a una posición estable como organista de Saint-Gervais en París, un trabajo que llevaba aparejados un alojamiento garantizado exento del pago de alquiler y el derecho a que los sucesivos miembros de la familia heredaran el puesto y ocuparan los aposentos, un prerrequisito que raramente se reprodujo en el caso de la familia Bach en Turingia. Éste fue el trampolín para la siguiente generación, comenzando con François Couperin (conocido como *le grand*), y sus miembros ascendieron a diversos puestos prestigiosos en la capilla real y en la corte, obtuvieron el valioso privilegio real de imprimir y vender música,* e incluso aceptaron la oferta de ennoblecimiento realizada por Luis XIV, un honor que se concedía a aquellas personas que contaban con un empleo respetable y que podían pagar el privilegio (un ejemplo temprano de dinero a cambio de un título). Los Couperin contrajeron oportunos matrimonios con mujeres de mundo, con pedigrís en el ámbito de las leyes o de los negocios y poseedoras también de un destacado talento musical. Al menos seis de las mujeres integrantes de la familia alcanzaron reconocimiento público, ocupando

* Esto suponía un contraste extremo con respecto a las luchas de Bach por conseguir que su música se imprimiera. La admiración de Bach por la música de Couperin está bien documentada, aunque las cartas que al parecer intercambiaron se utilizaron más tarde como cubiertas de tarros de mermelada, o eso se dice.

puestos en París o en la corte, como *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin*. Fueron capaces de formar una suerte de corporación familiar en el siglo anterior a la Revolución francesa, que se aseguraba de que las múltiples funciones de tocar el órgano, dar clases de instrumentos de teclado y cantar en conciertos en la iglesia fueran cubiertas por sus diferentes miembros.*

¿No podría decirse acaso lo mismo de los Bach, otra suerte de clan? La primera frase del *Nekrolog* nos dice que «Johann Sebastian Bach pertenece a una familia que parece haber recibido un amor y una aptitud para la música como un don concedido por la Naturaleza *a todos sus miembros en común*» (la cursiva es mía). Si esto fuera cierto, ¿por qué son varones todos y cada uno de los cincuenta y tres «Bach musicales» recogidos por Johann Sebastian en las notas genealógicas que compiló en 1735? No se encuentran por ninguna parte madres, mujeres e hijas, a pesar del hecho de que su madre Maria Elisabeth Lämmerhirt procedía de una familia acomodada de Erfurt con vínculos conyugales al menos con tres compositores; que tanto su primera como su segunda esposa eran cantantes que contaban con una formación; y que entre su propia progenie también había hijas con dotes para la música, como se deduce de su afirmación de que sus hijos «son todos *musici* natos». (La Alemania luterana era evidentemente incluso más proclive al chauvinismo que la Francia

* Casi el último de la línea, Gervais-François (1759-1826), «en una de las más extrañas escenas de la aberración republicana (6 de noviembre de 1799) [...], se encontró tocando música para la cena en el órgano más grande de París, en Saint-Sulpice, mientras Napoleón y un nervioso Directorio, que sería derrocado tres días después por su invitado de honor, consumía un inmenso banquete en la nave inferior, observados por una estatua de Victoria (también ella a punto de ser derrocada), pues la iglesia se había convertido en su templo» (David Fuller en *New Grove*, vol. 4, p. 873). De alguna manera, resulta imposible imaginar a ninguno de los Bach, incluso en el punto más bajo de sus fortunas, participando en una velada musical semejante.

del *ancien régime*, aunque la fundación de un internado para niñas por parte de Luis XIV en 1684 a instancias de Madame de Maintenon supuso un cambio significativo en la actitud social hacia las mujeres). Mientras ellos seleccionaban a cónyuges femeninas con pedigrís musicales (lo que en el ámbito de las granjas se conoce como mejorar la pureza de la raza), los Bach no se mostraban dispuestos a tolerar para sus mujeres nada que fuera más allá de los papeles biológicos y domésticos. Independientemente de cualesquiera cromosomas musicales transmitidos por las diversas esposas de los Bach a sus vástagos, y dejando a un lado el apoyo, los ánimos, las cargas compartidas e incluso la inspiración que puedan haber dado a sus maridos, el grado de colaboración en los trabajos de un modo igualitario y cooperativo característico de Armand-Louis Couperin habría resultado impensable en el seno de la familia Bach.

Lo cierto es que cualquier esfuerzo por reconstruir los orígenes y el desarrollo de la dinastía Bach no puede evitar del todo este sesgo y esta discriminación masculinos, que fueron compartidos y solidificados por el propio Johann Sebastian, quien, a los cincuenta años, tuvo la idea de preparar y anotar el primer esbozo del *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* (Origen de la familia musical de los Bach). Este documento, corregido y aumentado por Carl Philipp Emanuel y Johann Lorenz Bach en la década de 1770, sigue siendo la mejor fuente de la historia de la familia con que contamos, ella misma el producto de las historias familiares (de los miembros masculinos) y de los testimonios transmitidos de oídas, así como de fragmentos de hechos constatados, y el principal motivo por el cual los Bach siguen eclipsando a todas las demás dinastías musicales en los libros de historia.[2] Sucesivos estudiosos han intentado encontrar más fuentes con material fiable, pero su éxito ha sido limitado. Como consecuencia de ello, parece imposible eludir la sensación de progreso inexorable a lo largo de doscientos años, planteado como

una sucesión casi apostólica que culmina con la aparición de Johann Sebastian Bach y sus hijos, y que luego se hunde en un abrupto declive con la generación de sus nietos. Hasta ese momento, cada miembro masculino del clan de los Bach estaba virtualmente predestinado a convertirse en un músico cualificado, con la iglesia (o, en algunos casos, la corte) y el municipio como el principal ámbito de su actividad. Los miembros del concejo de Erfurt se refirieron en 1716 al «privilegiado grupo local de músicos municipales o los conocidos como los Bach».[3] Desde el comienzo, la familia otorgó una especial importancia al conocimiento del oficio y al hecho de confiar en los propios recursos. De manera inevitable, había un aspecto y un propósito inequívocamente religiosos en el modo en que hacían música.

El libro más importante en la formación musical de Johann Sebastian Bach fue un himnario: el *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch* (*El nuevo cancionero completo de Eisenach*), compilado por Johann Günther Rörer en 1673. Entre los cuatro y los diez años, Bach debió de cantar con él día tras día en la iglesia o en el colegio. Dentro del millar de páginas de este fascinante compendio pueden encontrarse varias de las melodías de corales que volverían a asomar en las cantatas religiosas de Bach. Sus experiencias más antiguas relacionadas con la música resultaban, por tanto, indisociables de su papel en actos de culto: estos himnos que él cantaba y oía—bien *a cappella*, bien con órgano o concertados con instrumentos, tal como había refrendado el propio Lutero—reflejaban el cambio de los distintos tiempos del año eclesiástico y se ajustaban a la perfección a las celebraciones litúrgicas de cada nuevo año. Doce ilustraciones grabadas en cobre añadidas al himnario por Johann David Herlicius servían para reforzar las conexiones entre música y Escrituras, y para evocar el paisaje físico de la infancia de Bach. La

ciudad de Eisenach aparece en la portada; y una inscripción bíblica muestra al rey Salomón arrodillándose ante el altar mientras «todos los levitas que eran cantores, a saber, Asaf, Hemán y Yedutún y sus hijos y hermanos [...] estaban de pie al este del altar con platillos, salterios y arpas, y a su lado ciento veinte sacerdotes que tocaban trompetas» (II Crónicas 5, 12). (Véanse las láminas 2a y b). ¿Comentó alguien a Bach la semejanza con su propia y extensa familia de versátiles músicos que participaban en la ejecución de música litúrgica? Éste fue el auténtico cimiento de la comprensión por parte de Bach de su futuro papel como músico de iglesia. También aquí se hallaban las semillas de la preocupación, en un momento posterior de su vida, por los árboles familiares y los archivos musicales: su orgullo por la genealogía de los Bach y la «sed de legitimidad de los cimientos, de investir de poder a los ancestros» que, nos dice George Steiner, inspira una parte tan grande del pensamiento y la política alemanes.[4]*

Al celebrar su quincuagésimo año como un año de aniversario, Johann Sebastian Bach estaba siguiendo un mandamiento bíblico (Levítico 25, 10-13) y cimentando los paralelismos entre su propia familia y los músicos levitas por ordenación divina que sirvieron bajo los reinados de David y Salomón dirigidos por Asaf como maestro de capilla real. Los Bach pensaban tradicionalmente que los valores patriarcales eran esenciales para su supervivencia. Así es como los autores del *Nekrolog* se refirieron al respeto que sentía la familia por las raíces y la raigambre local:

* Quizá, como sugiere John Butt, los compositores alemanes en particular se sentían inseguros por no contar con un dilatado y sólido trasfondo cultural como el de Francia y otros países (al fin y al cabo, Alemania no pasó a ser un país hasta 1870). Hay una sensación de que estaban siempre buscando cimentarse, por así decirlo, en un pasado del Viejo Testamento. Bach constituía a este respecto una convincente figura del Antiguo Testamento previa al «Nuevo Testamento» de Beethoven.

> Sería de extrañar que hombres tan excelentes como ellos fueran tan poco conocidos fuera de su patria si no tuviéramos en cuenta que estos honrados ciudadanos de Turingia estaban tan satisfechos con su patria y con su Estado que ni siquiera quisieron atreverse a buscar su fortuna lejos de ella.[5]

Descubriremos que esto acabará por ser un importante elemento diferenciador entre Johann Sebastian Bach y su grupo de colegas (especialmente Händel), que tendían a medir el estatus y el éxito en términos de viajes al extranjero conducentes a un fructífero empleo en una ciudad prestigiosa o en una corte real. Por contraste, la acusada sensación por parte de Bach de tener unas raíces y su idea de pertenecer a un grupo bien diferenciado (integrado tanto por la familia como por elementos culturales más amplios) vinculado por «una impalpable *gestalt* común»[6] parece anticiparse en cuarenta años a las teorías de Herder.

Es a la luz de esta conexión como la elección en el *Ursprung* de Veit (o Vitus) Bach como el patriarca de la familia adquiere su especial relevancia. No hay que pensar que este molinero-panadero de Wechmar (cuyo patrón es san Vito) fuera el único candidato, el único dotado de talento musical; ni tampoco que Johann Sebastian estuviera ni mucho menos acercándose al más antiguo de los Bach identificables. Los registros parroquiales revelan una prolífica colonia de Bach, que se inicia con un Günther Bache mencionado en 1372, diseminados por toda Turingia, muchos de ellos con el nombre de pila de Johannes, o sus diminutivos Hans y Johann, y que aparecen con frecuencia a lo largo de los siglos XV y XVI. ¿Quedaron descartados del honor de ser los primeros de la línea apostólica porque fueron en su mayor parte campesinos o mineros? ¿Y de qué Veit estamos hablando exactamente? Vito era el santo patrón de Wechmar en una zona en la que se concentraron varias de las ramas familiares. Hubo un Veit Bach documentado en 1519 que vivía no lejos de allí, en

Presswitz; un segundo (1535-1610) dejó Turingia para trasladarse a Fráncfort (Oder) y, más tarde, a Berlín; un tercero nació en Oberkatz en 1579; un cuarto contrajo matrimonio con Margareta Volstein en 1600, el mismo año en que otro Vitus Bach partió rumbo a Mellrichstadt; mientras que un sexto (de profesión desconocida y que durante mucho tiempo se supuso que era el Veit Bach original del *Ursprung*) murió en Wechmar en 1619. Pero ninguno de ellos acaba de reunir del todo las condiciones del hombre que aparece descrito en el *Ursprung*:

Veit Bach, un panadero húngaro, que tuvo que huir de Hungría en el siglo XVI a causa de su religión luterana. Partió a Alemania tras vender lo que pudo de sus posesiones; al encontrar en Turingia suficiente protección para la religión luterana, se estableció en Wechmar, cerca de Gotha y continuó ejerciendo su oficio de panadero. Con lo que más disfrutaba era con una *cithringen*,* que se llevaba al molino y que tocaba durante la molienda. (¡Precioso tuvo que sonar aquel conjunto! Aunque, al mismo tiempo, seguramente se le quedaban así grabadas las partes del compás). Y éste fue, como quien dice, el inicio a la música de sus descendientes.[7]

Este Veit sobresale en primer lugar (igual que el padre de Durero) como un refugiado religioso durante la violenta reacción contrarreformista que dio lugar a la expulsión de luteranos y anabaptistas del Sacro Imperio Romano a mediados del siglo XVI. En segundo lugar, decidió trasladarse a Turingia—el país de Bach por antonomasia—a pesar de proceder originariamente de allí y de que estaba simplemente procediendo a una repatriación de él y de su familia

* Una *cithrinchen* era una forma de cistro: en forma de campana y cuatro órdenes de cuerdas metálicas y tocado con un plectro de pluma. Como molinero y panadero, el amor de Veit Bach por el instrumento encuentra su reflejo en su popularidad en Inglaterra, donde lo tocaban tradicionalmente zapateros, sastres y barberos.

inmediata como un *Herkomling*. En tercer lugar, aunque no era aún un profesional a tiempo completo, la pasión de Veit por la música era algo evidente para todos. Consideradas en su conjunto, se trataba de razones de peso para que Johann Sebastian nombrara a su tatarabuelo como fundador de la dinastía y como el patriarca ejemplar de la familia.

Después de Veit llegan tres Johann, todos conocidos con el nombre familiar de Hans. El mayor, posiblemente el hermano o el primo de Veit, aparece como un vigilante municipal en Wechmar en 1561; otro, quizá un sobrino, comienza como carpintero y se traslada a Württemberg como *Spielmann* (ministril-violinista) y bufón de la corte de una cierta respetabilidad (a juzgar por sus dos retratos, muy impresionantes, uno de ellos un aguafuerte, el otro un grabado en plancha de cobre); mientras que el tercero—el hijo de Veit—se forma como panadero, pero se siente atraído por la música y también él acaba por ser *Spielmann*. El primero de los Bach que recibió una educación musical básica, comenzó por el peldaño más bajo de la escala profesional: como *Stadtpfeifer* (ministril o músico municipal) estuvo muy solicitado para sustituir a músicos municipales por toda Turingia antes de que se le obligara a hacerse cargo del molino de su padre durante los siete últimos años de su vida. Este Hans y otro hijo de Veit—Lips, un fabricante de alfombras—aparecen ambos como propietarios de casas en el registro de Wechmar en 1577, tras la muerte de su padre. El primer Bach que trabajó como músico a tiempo completo es Caspar (nacido *c.* 1578), probablemente un sobrino de Veit. Como miembro de un trío de ministriles municipales a tiempo completo, vivió como un *Türmer*, o «paloma del castillo», primero en Gotha y luego, dos años después del estallido de la Guerra de los Treinta Años, en Arnstadt, preparado para «dar las horas, estar atento día y noche a jinetes y carruajes, vigilar atentamente todos los caminos por los que estén acercándose más de dos jinetes y también informar siempre

que observe un fuego en la cercanía o a lo lejos».[8] Arnstadt, de la que se dice que es la ciudad más antigua de Turingia, fue donde la familia Bach se mostró más activa durante los ochenta años siguientes.

Luego llega la primera generación que vivió situaciones realmente duras de resultas de la guerra. El hijo con grandes dotes musicales de Caspar, que llevaba su mismo nombre, fue enviado a estudiar al extranjero por el conde Schwarzburg de Arnstadt, y luego desaparece de los documentos. De sus cuatro hermanos, tres son músicos a tiempo completo y el cuarto, ciego. Todos ellos mueren en la década de 1630. Ahora llega un momento de concentración, un período en el que los tres nietos de Veit—Johann, Christoph y Heinrich—consiguen sobrevivir al trauma de los años de guerra. Cada uno de ellos fundará una importante rama dinástica. A mediados de siglo todos se han convertido en músicos profesionales a tiempo completo, obligados a sobrevivir con sueldos miserables: Heinrich como organista, Johann y Christoph al frente de dos bandas municipales locales. En el conjunto de la historia familiar, se trata de una generación crítica, que muestra agallas, frugalidad y adaptabilidad cuando llega el momento de absorber las presiones de la guerra, la peste y la cuasi inanición. Excepcionalmente decididos, todos encuentran maneras ingeniosas de ganar honorarios que les debían ciudadanos privados para complementar sus magros salarios, aunque su éxito a la hora de contener las ansias de quejarse es dispar. Después de años de padecimiento, incluso Heinrich se ve obligado a informar al conde Schwarzburg (tres años después de su nombramiento como organista) de que hasta ese momento no ha recibido ninguna remuneración durante todo un año, viéndose obligado a «mendigarla casi entre lágrimas».[9] Sólo después de treinta y un años de servicio en Arnstadt se le ocurre reclamar su derecho anual a recibir grano. Viene a la memoria el *cri de cœur* de un compositor anterior, Michael Praetorius:

Es de lamentar qué bajos son los salarios que se pagan incluso en algunas ilustres ciudades a sus magistrales organistas. Estos hombres no pueden más que llevar una vida desdichada y en ocasiones maldicen incluso su noble arte y desearían haber aprendido cómo ser un vaquero o un humilde artesano en vez de un organista.[10]

De hecho, esta generación de los Bach hace ambas cosas: como pequeños agricultores, cultivan sus propias cosechas de subsistencia (aunque todavía sin patatas, como vimos en el capítulo 2, pp. 56-57) y, como artesanos, aprenden las técnicas para construir los instrumentos musicales que tocan. Su elección de cónyuges es astuta y tanto Heinrich como Johann se casan con hijas del ministril municipal de Suhl. Seis hijos de Heinrich y los tres hijos de Johann viven hasta llegar a la madurez, pero no está claro si sobrevive alguno más de los hijos de Christoph aparte del «triple equipo de hermanos Bach: Georg, Johann Christoph y Ambrosius», todos ellos músicos versátiles.

La familia había pasado ya por los momentos más difíciles imaginables. La música no era nunca para ellos un tema secundario: se aferraron a ella para sobrevivir.* Unidos en su dedicación a la música como una vocación, ahora había llegado el momento de consolidar su posición: con versatilidad y tenacidad. Con esta cuarta generación, cuyos miembros han nacido hacia el final de la guerra, en la década de 1640, empieza a emerger un modelo de mayor diversidad, en términos tanto de carácter y temperamento como de la trayectoria de sus carreras. De estos, los tres hijos de Johann corrieron con la peor parte. Los tres fueron músicos munici-

* Sus homólogos modernos fueron The Blue Notes, por el modo en que lucharon contra el apartheid en Suráfrica con su estilo de jazz extraordinariamente personal y punzante. Me acuerdo de dar con algo que había dicho Moholo y escribirlo: «Cuando las personas están oprimidas, cantan. Se ve por todo el mundo y a lo largo de toda la historia. Puede que estén tristes, pero cantan. Es como exprimir un limón: acaba saliendo el zumo».

pales en Erfurt, y el mayor y el menor murieron víctimas de la peste en 1682, mientras que el mediano, Johann Aegidius, versátil como su padre Johann, mantuvo sus puestos como organista y como integrante de la banda municipal. Sobrevivió hasta 1716, cuando murió a los setenta y un años. Una consolidación, por tanto, para unos Bach hambrientos de estatus pero aún sin expansión en una región en la que había probablemente más organistas por kilómetro cuadrado que en ningún otro lugar de Europa.

Los tres hijos de Christoph sobrevivieron a la guerra, pero hubieron de esforzarse para mantenerse a flote, viviendo una vida de duración similar a la de su padre (que murió a los cuarenta y ocho años cuando ellos eran adolescentes). Georg se ganó la vida inicialmente como maestro de escuela antes de convertirse en *Cantor*—un ascenso significativo dentro de la escala social—en la lejana Franconia. Los gemelos idénticos, Ambrosius y Christoph, tenían sólo dieciséis años cuando murieron sus dos padres. Una carta patética al conde Schwarzburg en la que le solicitaban que se permitiera que ellos y su hermana discapacitada percibieran el salario de su padre durante ese trimestre constituye el punto de partida para un retrato de los hermanos gemelos. Aunque se les concedió, no fue suficiente como para que se quedaran en Arnstadt. Acogidos por su tío en Erfurt, los chicos entraron a formar parte de la banda municipal en la que había tocado hacía años su padre. A pesar de que estaban tan unidos y se parecían tanto (la leyenda familiar insistía en que sus esposas no podían distinguirlos), sus caminos pronto se separaron: Christoph se decantó por regresar a Arnstadt (principalmente, parece, como violinista en la corte y como músico municipal), mientras que Ambrosius se trasladó a Eisenach como principal responsable de la banda de ministriles municipales y como trompetista de la corte.

La situación de Christoph hijo en Arnstadt era cualquier cosa menos estable: en primer lugar, su salario anual, inferior aún al de su padre, ascendía únicamente a treinta florines, además de una cierta cantidad de grano y leña. Luego se prometió en matrimonio con la muchacha «equivocada» y hubo de llevar el caso ante el tribunal superior del consistorio en Weimar antes de poder liberarse. Su nombre se encuentra también asociado con el primer caso documentado de sentimiento antibachiano. El anciano músico municipal Heinrich Gräser inició una acerba campaña en contra de Christoph, resentido más allá de lo que podía soportar por lo que consideraba que era el favoritismo del conde hacia él y hacia la amplia familia Bach siempre que se necesitaba música en acontecimientos especiales. Le molestaba el hábito del conde de hacer llamar a otros Bach de Erfurt cuando había músicos perfectamente capaces y disponibles en Arnstadt. Poco a poco, los ataques de Gräser se volvieron cada vez más desagradables y más personales, y eligieron como blancos la arrogancia de Christoph, su hábito de «mascar tabaco» y su manera ostentosa y superficial de tocar el violín (como «dando manotazos a las moscas»), momento en el cual todos los Bach de Arnstadt cerraron filas con sus primos de Erfurt, exigiendo que se obligara a Gräser a presentar disculpas públicamente. Al final, el viejo conde despidió tanto a Gräser como a Christoph Bach en 1681, pero este último fue readmitido un año después por el hijo del conde, mientras que Gräser se quedó con las manos vacías.[11] Esto incidió de lleno en el resentimiento hacia el nepotismo de los Bach que albergaban los músicos que luchaban denodadamente por ganarse la vida en la región. Un ciudadano de Erfurt de nombre Tobias Sebelisky fue amenazado en cierta ocasión con una multa de cinco táleros si contrataba a algún músico para tocar en la boda de su hija que no fuera miembro de la banda municipal, ya que «a nadie más que a los Bach [...] se les concedía el privilegio de tocar».[12]

Los gemelos necesitaron tacto y destreza al tratar con la gente. Pero, observando el retrato al óleo de Ambrosius, ésa

no es la primera cualidad que nos llama la atención. Vestido con una suerte de holgada bata oriental, la mirada que muestra su retrato es la de un próspero instrumentista de viento: de barbilla ancha, nariz grande, mirada perezosa, testarudo y, evidentemente, aficionado a beber. Pero, como sucede tan a menudo en la familia de Bach, la moneda de su personalidad tiene dos caras. Ambrosius parece haber tenido el don de asociarse con amigos cuando y donde más necesarios eran. Uno de ellos fue el duque Juan Jorge I de Eisenach, que lo nombró miembro asociado de la *Capelle* de su corte en 1671. También se ocupó de que los concejales que lo habían nombrado *Hausmann* (director de los ministriles) en octubre de 1671 garantizasen a él y a su familia plena ciudadanía después de que hubiera encontrado los medios para comprar su propia casa en abril de 1674. Evidentemente, estaban deslumbrados no por sus aptitudes como creador (no tenemos noticias de que fuera compositor), sino por su virtuosismo como intérprete, y habían decidido confiar en él como un músico con recursos. «Muestra unas aptitudes tan sobresalientes en su profesión—señalaron—que puede ofrecer interpretaciones tanto *vocaliter* como *instrumentaliter* en la iglesia y en reuniones honorables de un modo que no podemos recordar haber visto nunca anteriormente en este lugar».[13] También quedaron impresionados por su modestia, por el hecho de que «se comportaba de un modo tranquilo y cristiano, agradable para todo el mundo». Éste es el único rasgo que no pasó a su hijo pequeño.

Una vez más, no hay manera de escapar de la exclusividad masculina en asuntos de tradición familiar e interacción social. Tan sólo un año después de ser nombrado miembro de la *compagnie* de músicos de Erfurt en 1667, Ambrosius Bach había contraído matrimonio con Elisabeth Lämmerhirt, hija de un concejal municipal de Erfurt. Para desilusión de los biógrafos de comienzos del siglo XX en busca de un potente añadido de sangre plebeya y patricia en los inmediatos



Retrato de Johann Ambrosius Bach (1645-1695), de Johann David Herlicius, encargado por la corte de Eisenach como testimonio de su elevada posición social.

ancestros de Johann Sebastian Bach que explicaran sus extraordinarias dotes, los Lämmerhirt eran *arrivistes*, peleteros cuya prosperidad era muy reciente, aunque originalmente procedían de la misma estirpe campesina turingia que los Bach, con quienes estaban entrelazando ahora sus destinos. Al igual que ellos, fueron emigrantes durante las guerras religiosas del siglo XVI, en su caso a Silesia, y habían regresado a Erfurt con el estallido de la Guerra de los Treinta Años. Hedwig, la hermanastra mayor de Elisabeth, se había casado con Johann Bach (el tío abuelo paterno de Johann Sebastian y el primer compositor notable en la familia), y su hermano Tobias y su esposa habrían de dejar en su momento legados

significativos a su sobrino Johann Sebastian. Sin embargo, a pesar de todos sus lazos maritales y de padrinazgo con los Bach y con otros músicos profesionales, los Lämmerhirt no habían engendrado anteriormente músicos, a excepción de uno: el renombrado compositor y teórico Johann Gottfried Walther (1684-1748), que compartía un abuelo paterno con Johann Sebastian y que más tarde se convirtió en un estrecho colega cuando ambos estuvieron empleados en Weimar.*

Desde el momento en que se trasladó a Eisenach, Ambrosius demostró ser notoriamente inteligente a la hora de vivir dentro de sus posibilidades: una paga anual de cuarenta florines más alojamiento gratuito durante los tres primeros años de su estancia allí. Sin embargo, tras veinticuatro años en la ciudad, él y su mujer consiguieron no sólo abarrotar la casa con sus ocho hijos, la madre de ella, la hermana corta de entendederas de él y, durante un par de años, un primo segundo de once años, sino también dar de comer a dos ayudantes competentes. Que Ambrosius era un hueso duro de roer es algo que se revela con claridad en la petición que escribió al Concejo de Eisenach en 1684—el año antes de que naciera su hijo pequeño, Johann Sebastian—, en la que enumera sus diversas penalidades. Parece que se había ganado con creces el favor de sus patronos, porque cuando, después de trece años de servicio sin tacha, pidió permiso para regresar a Erfurt, recibió una rotunda negativa por respuesta. (Dada la extrema propensión de Erfurt a caer víctima de la peste, esto constituyó quizá una suerte). Una mejora en su situación en la corte de Eisenach empezó con el regreso de Daniel Eberlin para hacerse cargo de los grupos musicales principescos y con una anulación de un recorte de su salario cortesano. A

* David Yearsley señala «el grado de cooperación, e incluso competencia amistosa, que existía entre los dos hombres», cultivando «casi al alimón» preludios corales, cánones y los «aspectos esotéricos del contrapunto severo» (D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, pp. 47-48).

esto hay que añadir su satisfacción como padre al ver cómo su hijo mayor Johann Christoph partía sin ningún problema a Erfurt para estudiar con el famoso profesor Johann Pachelbel (1653-1706) y, más tarde, al guiar (o al menos presenciar) los primeros pasos musicales de su hijo pequeño, Johann Sebastian.

La versatilidad musical de Ambrosius, su inquebrantable compromiso con su arte y su búsqueda de fórmulas de autosuperación técnica parecen haber sido rasgos característicos de la generación de hermanos y primos Bach de la posguerra, unidos por una lealtad feroz y exclusivista, así como por una determinación de proteger su derecho privilegiado a negociar como músicos profesionales en cualesquiera lugares que considerasen convenientes. Sus poderes creativos se manifiestan en el *Alt-Bachisches Archiv,* una colección de música vocal compuesta por varios miembros de la familia (con piezas no siempre diferenciadas o atribuidas con claridad).*

* A lo largo de las generaciones, diversos miembros de la familia parecen haber contribuido a la tarea de copiar, revisar y completar esta extraordinaria colección, que se tuvo por perdida durante cincuenta años después del final de la Segunda Guerra Mundial, hasta que reapareció en los Archivos Estatales de Ucrania en Kiev. Las posteriores investigaciones sugieren que fue reunida inicialmente no como un documento de la familia Bach, sino por el *Cantor* de Arnstadt, Dietrich Heindorff, para su uso en la ciudad, y que de él pasó en primer lugar a Johann Ernst Bach, organista en Arnstadt, y, sólo tras su muerte en 1739, gran parte de la misma pasó a Johann Sebastian (véase P. Wollny, «Alte Bach-Funde», BJb, 1998, pp. 137-148). Esto no excluye la posibilidad de que el músico ya estuviera familiarizado—quizá incluso desde una temprana edad—con gran parte de su contenido, en especial con las obras de los primos de su padre, Michael y Christoph, que constituyen conjuntamente una gran parte de la colección. En última instancia, fue gracias a Johann Sebastian, a su veneración por la música de sus antepasados y a su papel a la hora de revisar, copiar e interpretar varias de estas obras durante sus años de Leipzig y pasarlas luego a su segundo hijo Emanuel, por lo que contamos con este valioso testimonio de la música de sus ancestros que, al margen de cualquier otra cosa, nos permite evaluar la procedencia estilística de su propia música.

Además de brindarnos un tesoro invaluable de música compuesta por la familia, y que circuló libremente en su seno, durante la segunda mitad del siglo XVII, también abre tentadoras ventanas a la vida social de los Bach. Por ejemplo, incluye una cantata del hermano mayor, Georg, escrita para los tres cuando Christoph y Ambrosius lo visitaron en Schweinfurt en 1689 para celebrar su cuadragésimo sexto cumpleaños. La portada no refleja simplemente la *concordia* que existía entre los tres hermanos, sino sus atributos: *florens* ('floreciente'), un trébol de tres hojas; *firma* ('firme'), un candado que une tres cadenas; y *suavis* ('dulce'), un triángulo cuya base rodean tres anillos tintineantes. En un proceso que no difiere de la superposición de triángulos de Euclides, el triple simbolismo se lleva a cabo sistemáticamente incluso en la manera en que está compuesta la música (véase la lámina 6). Escrita para tres voces (dos tenores y bajo) y tres violas da gamba, la cantata tiene tres temas que se desarrollan con un gran ingenio, cada uno de los cuales entra tres veces, y así sucesivamente: su congruencia y meticulosidad casi tediosas acaban por restar méritos a la inventiva de una pieza, por lo demás, deliciosa.

En marcado contraste con Ambrosius y sus dos hermanos, ninguno de ellos dedicado principalmente a la composición, tenemos a sus primos hermanos, Michael (1648-1694), Christoph (1642-1703) y Günther (1653-1683). Los tres muchachos habían sido educados por su padre, Heinrich, que era «un buen compositor y de temperamento alegre», según Carl Philipp Emanuel Bach. Mientras que Günther, el más joven, «era un buen músico y un habilidoso constructor de diversos instrumentos musicales de nueva invención», los dos hijos mayores habrían de sobresalir como distinguidos compositores. Michael fue considerado *ein habiler Componist* (un compositor «capaz» o «habilidoso») por su futuro yerno, Johann Sebastian, un juicio que se ve confirmado por los motetes y diálogos concertados de Michael que

se conservan en el *Alt-Bachisches Archiv*. Muestran que era poseedor de un sólido dominio técnico, una facilidad natural y una característica fluidez y eufonía italianas; sus corales para órgano que pueden identificarse en la Colección Neumeister muestran una semejanza con los de Johann Sebastian (BWV 1090-1120). Sin embargo, por lo que respecta a la pura calidad e individualidad, las composiciones vocales de Christoph Bach sobresalen dentro del *Archiv* por ser de un orden completamente diferente.* Es la sensación de visión que transmite su música lo que resulta tan impresionante, así como su capacidad para equiparar las vívidas imágenes verbales con los tipos de fascinantes sonoridades que pocos compositores de la época se atrevieron a explorar. No constituye ninguna sorpresa, por tanto, comprobar cómo Johann Sebastian elige a Christoph para dedicarle una mención especial: fue *ein profonder Componist* ('un compositor profundo'). A lo que Emanuel añadió lo siguiente: «Éste es el gran y expresivo compositor».[14] Con estas composiciones recopiladas en el *Alt-Bachisches Archiv* tenemos por fin algo con lo que medir los logros creativos de estas tres primeras generaciones de los Bach y un punto de referencia que nos permite evaluar la aparición de Johann Sebastian como artista creativo. Como concluye el principal estudioso del *Alt-Bachisches Archiv*, «para [él] significaban más que simples recuerdos familiares: está claro que le ayudaron a establecer

* Tuvo que haber mucha más música de Johann Christoph—incluidas obras que debió de conocer Johann Sebastian Bach—que sucumbió con el paso de los años a los estragos del tiempo, el fuego y el olvido, además del puñado de piezas con que contamos en la actualidad. Entre ellas figuran dos «arias» funerarias estróficas, ambas compuestas para cuatro voces, ambas engañosas en su aparente sencillez, ambas maravillosos ejemplos de arte «oculto» en el que entran en juego complejidades subliminales de métrica y armonía. Vivimos con la esperanza de que los brillantes sabuesos musicológicos que trabajan en la actualidad en el Bach-Archiv de Leipzig pronto descubrirán tesoros hasta ahora desconocidos.

su propia posición histórica y artística. Juzgó su aptitud en comparación con las de ellos».[15]

Tras haber llegado indudablemente al más brillante y celebrado compositor de la familia hasta ese momento, se siente la tentación de agarrarse alegremente al impacto que su música pudo haber tenido en Johann Sebastian a expensas de otras plausibles influencias. Una distinguida serie de biógrafos, que comienza con Forkel y Spitta, han utilizado el linaje de Bach para inferir que, por encima de todo, él fue el producto de sus antepasados; pero el asunto es muchísimo más complejo que esto. Nacido dentro de la familia más dominante, musicalmente hablado, de la región y en una sociedad en la que la música impregnaba tantos aspectos de la vida—en casa, en el colegio, en rituales de juego y culto—, hay un argumento a primera vista favorable a considerar que se produjo una consonancia propicia de naturaleza y educación familiar. Sin embargo, y esto resulta inconveniente para sus biógrafos, Johann Sebastian, el genio musical reconocido de la familia, no llevaba el ADN de la línea familiar más creativa, y en concreto de Christoph (aunque sus dos primeros hijos, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel, sí que lo llevaban, ya que su madre era la hija de Johann Michael Bach). Las pruebas con que contamos para el surgimiento del talento creativo de Johann Sebastian son verdaderamente exiguas, mientras que las incertidumbres y los detalles de su desarrollo y su progresión en el tiempo son muy numerosos. No podemos siquiera estar seguros del papel exacto que desempeñaron sus padres en sus primeras experiencias musicales: ignoramos, por ejemplo, si los primeros sonidos musicales que quedaron grabados en él fueron de su madre cantándole, o el grado en que su padre o el gran organista-compositor Christoph moldearon los comienzos de su educación musical.

En última instancia, la responsabilidad de la educación

musical de un niño recaía en el *Cantor* local. Seleccionar las mejores voces, enseñar a cantar a los muchachos y prepararlos para los servicios dominicales de las tres principales iglesias de la ciudad eran cometidos asociados a su trabajo. En las tres ciudades en que adquirió los rudimentos de su educación musical—Eisenach, Ohrdruf y Luneburgo—, Bach coincidió con cuatro *Cantoren*. El primero fue Andreas Christian Dedekind, que fue también su tutor en la *quarta* de la Escuela Latina de Eisenach. Johann Sebastian debió de superar una audición en presencia de Dedekind para poder ser miembro del *chorus symphoniacus* (fundado en 1629 a fin de «promover una mejor instrucción musical de los alumnos de la Escuela Latina»).[16] Los estatutos del coro de la Georgenkirche de Eisenach exigían que los alumnos no sólo «comprendieran las claves, las indicaciones de compás y los silencios», sino que deberían poder cantar a primera vista «una fuga, motete y concierto». Luego, en Ohrdruf, su *Cantor* fue el bravucón de triste fama Johann Heinrich Arnold (véase el capítulo 6) y, más tarde, Elias Herda, quien como antiguo corista que era pudo haber facilitado el traslado de Bach a Luneburgo en 1700, donde el *Cantor* era August Braun, de quien no se sabe prácticamente nada. Como miembro del *Mettenchor* (Coro de Maitines) de Braun, un coro de cámara de elite integrado por quince voces, se daría por supuesto que era capaz de cantar de manera fluida en canon y que podía leer a primera vista motetes polifónicos del Renacimiento, así como la música más compleja de compositores recientes y modernos.* Pero en cuanto Bach llegó a la ciudad, con quince años,

* El *Eisenacher Kantorenbuch*, compilado en torno a 1535 por Wolfgang Zeuner y que contenía el eje del repertorio del *chorus symphoniacus* en época de Bach, incluía motetes latinos de compositores como Josquin, Obrecht, de la Rue, Rener, Galliculus, Johann Walter, Stölzer, Isaak, Senfl, Finck, Rein y Musa. La biblioteca del coro de Luneburgo, por otro lado, estaba considerada en el momento de la llegada de Bach en 1700 como una de las colecciones más completas de música sacra contemporánea en

«su inusualmente buena voz de soprano» se partió en dos: «Mantuvo esta especie de voz completamente nueva durante ocho días, durante los cuales no pudo ni hablar ni cantar, excepto en octavas», antes de tener que admitir la derrota (a una edad avanzada, según las normas de la época).[17] Toda la educación vocal que había adquirido hasta entoces—control de la respiración y la agilidad necesaria para cantar rápidos pasajes de escalas y trinos y las numerosas exigencias del canto a varias voces—fue de un valor inestimable en el momento en que él mismo, con dieciocho años, quedó a cargo de su primer coro y empezó a componer música figurada.

Sin embargo, siguen faltándonos muchas piezas del rompecabezas musical de los comienzos de la formación de Bach. A menudo se supone que, además de cantar en la iglesia, Bach, como Lutero, era un *Currender*, un miembro de esos coros que iban cantando por las calles en Eisenach, Ohrdruf y Luneburgo y que iban pidiendo dinero por caridad; pero qué es exactamente lo que cantaba, dónde cantaba y con quién cantaba son tres preguntas para las que no tenemos respuestas concretas. El propio Bach quiso hacernos creer que, a efectos prácticos, era autodidacta. Ésa fue, asimismo, la línea mantenida dentro de la familia y en la referencia del *Nekrolog* a su maestría, «aprendida principalmente por medio de la observación de los compositores de su tiempo más

el norte de Alemania. Compilada por sucesivos *Cantoren* de la Michaeliskirche, deseoso de buscar la mejor y más reciente música sacra que circulara en manuscrito por toda Alemania y al sur de los Alpes, y de no dejar escapar ninguna música moderna desde el momento mismo en que aparecía impresa, la biblioteca contenía más de mil cien piezas de setenta y cinco compositores diferentes (y varios otros anónimos), que iban desde motetes polifónicos en el estilo antiguo a salmos y cánticos concertados, himnos latinos, diálogos bíblicos o *scenas*, y las arias y *Stücke* más novedosas, estas últimas los prototipos de la futura cantata sacra. Todo esto se perdió para la posteridad cuando la biblioteca se incendió (véase F. Jekutsch (ed.), *Rekonstruktion der Chorbibliothek von St Michaelis zu Lüneburg*, Lunenburgo, Ratsbücherei, 2000, p. 200).

famosos y capaces y por los frutos de su propia reflexión sobre ellos».[18] Así pues, al identificar a tres personas que podrían haber desempeñado un papel destacado a la hora de moldear su desarrollo musical global, estamos enfrentándonos a una cierta negativa oficial: Johann Christoph de Eisenach (sin mencionar aquí ningún papel relacionado con una enseñanza formal); Johann Christoph, su hermano mayor (su educación estaba «diseñada para un organista y nada más»);[19] y ese otro organista-compositor, Georg Böhm (donde las palabras «su profesor» han sido tachadas por Carl Philipp Emanuel Bach, quizá recordando una reprimenda paterna).[20] Los estudiosos han estado, por supuesto, siguiendo la pista de los tres durante algún tiempo, especialmente la de Böhm, el más fácil de identificar como un profesor creíble y un compositor con afinidades estilísticas palpables con respecto a Bach. Hasta el momento, los intentos de establecer un papel pedagógico incontrovertido para cualquiera de los dos Johann Christoph Bach han demostrado ser bastante más esquivos: el primo mayor, porque habitaba en un medio estético diferente; el hermano, debido a su supuesta ineptitud *in loco parentis*. Necesitamos volver a examinarlos uno por uno.

Cabe sospechar que, si su apellido hubiera sido cualquier otro diferente de Bach, o si el mundo no hubiera tenido nunca noticia de Johann Sebastian, la fama de Johann Christoph de Eisenach estaría hoy garantizada y valoraríamos su música absolutamente por sí misma. Christoph sobresalió del esquema de una familia de músicos en la que «imperó una robusta mediocridad».[21] Pueden caber pocas dudas de que él fue el músico más apasionante e innovador dentro del paisaje musical de la primera infancia de Johann Sebastian y quien más probablemente fue el responsable de las primeras impresiones que tuvo el niño de la música para órgano.

Forkel nos dice que «no tocó nunca, al parecer, el órgano en menos de cinco partes reales»,[22] lo que debe de haber resultado mágico para un niño dotado para la música de ocho o nueve años.* Una fascinación por la mecánica y los mecanismos internos de los órganos de iglesia nació durante las horas que posiblemente pasaran los dos juntos, podríamos especular, con Christoph tratando de resucitar el viejo órgano de tres manuales de la Georgenkirche mientras lo observaba su primo pequeño.

Christoph Bach había sufrido ya un buen número de reveses económicos y achaques de salud desde mediados de la década de 1660, después de haberse trasladado desde Arnstadt a la ciudad de Eisenach para tocar y cuidar del órgano de su principal iglesia y tocar el clave en la recién creada corte del duque. Al contrario que los más prósperos Ambrosius Bach, Christoph y su familia se veían obligados constantemente a cambiar de alojamiento alquilado, algunos de ellos contaminados por la peste, ya que la ciudad se negaba a proporcionar una casa a su organista, a pesar de haber estado tantos años a su servicio. Después de dos décadas como organista municipal, comenzó a buscar una manera de salir de Eisenach y casi la encontró en 1686, después de una prometedora audición para ocupar el mismo puesto en Schweinfurt, aunque acabaría arrebatándoselo en el último momento un

* Éste es el testimonio de Carl Philipp Emanuel Bach, que debe de haberlo recibido de su padre (BD III, núm. 666; NBR, p. 298). Como escribe Richard Campbell, «el añadido de partes [capas de melodía] a una línea existente, incrementar la textura y definir los perfiles de la armonía, constituye la base de la tradición polifónica en la música occidental e, idealmente, el "todo" así creado debería ser mayor que la suma de las propias partes: no sólo han de oírse y considerarse la lógica y la belleza de las líneas individuales, sino también las relaciones entre ellas. La capacidad para *improvisar* a cinco voces reales, si es eso lo que Emanuel Bach quería decir con *tocar*, es realmente una destreza muy inusual, que sólo puede adquirirse con una inmensa diligencia» (notas del libreto del disco SDG 715).

afortunado colega de Eisenach (para más inri) y el proyecto se frustró por la negativa del duque a dejarlo irse debido a sus deudas. A partir de entonces su situación social empeoró progresivamente y acabó sus treinta y ocho años en Eisenach desilusionado y empobrecido. La más conmovedora de sus cartas, escrita en octubre de 1694, estaba dirigida al duque en persona:

> Aquí, en mi desdichada y lamentable situación, mi casa está llena de tantos inválidos que parece un hospital de campaña. Dios me ha impuesto esta pesada cruz y soy incapaz de obtener la comida y las medicinas necesarias para mi esposa e hijos enfermos. Mi severa penuria me ha agotado y consumido hasta tal punto que no me queda un solo céntimo. Y por ello me veo obligado en mi miserable estado a buscar clemencia en brazos de mi salvador [...] e implorar de sus misericordiosísimas manos que yo, un miserable sirviente, pueda recibir algo de grano para mi pobre esposa e hijos, y cualquier otra cosa que Vuestra Alteza tengáis a bien concederme.

Del aluvión de quejas a un concejo municipal mezquino y poco dispuesto a cooperar, que lo llamó un «*querulant und halsstarriges Subjekt*» ('una persona quejosa y tozuda'), la impresión que sacamos de Christoph Bach es la de un hombre batallador y combativo, cascarrabias e inseguro, padre de una familia numerosísima, propenso a constantes agitaciones domésticas, enfermedades y una penuria incipiente. Pero sus cartas pueden también leerse como la estrategia calculada de un músico orgulloso y preparado para entrar en la refriega y defenderse por sí solo (y, a este respecto, se parece mucho a lo que sabemos de Monteverdi). Muestran que estaba dispuesto a sacar el máximo provecho del sistema y que no tenía miedo de dar a sus patronos detalladas recomendaciones prácticas de cómo enmendar sus propios errores, ni de provocar que se enfrentasen entre ellos. Sus quejas sobre sus miserables circunstancias domésticas necesitan sopesar-

se a la vista de las pruebas de su desinteresada tenacidad a la hora de luchar durante muchos años por un nuevo órgano de calidad para la Georgenkirche (y obtenerlo póstumamente), del esmero que puso en la redacción de sus extensas especificaciones técnicas para el instrumento y, muy especialmente, de que se asegurara de que se pagaba una entrada inicial al constructor del órgano, Georg Christoph Stertzing, que fuera suficiente para que él y sus trabajadores tuvieran para comer mientras se ocupaban de la construcción del instrumento. Christoph fue presuntamente el principal motor que se escondía detrás del llamamiento a recolectar fondos para el órgano, que acabó por recaudar una cifra superior a los tres mil táleros, la cual superaba con mucho los costes reales. La impresión global que sacamos es la de un músico profesional entregado y resuelto, comprometido con el instrumento que había elegido y con el oficio de la composición. En su estado, acuciado por los problemas, una fuerte sensación de la propia valía puede conducir fácilmente a sentimientos persecutorios y, al igual que le sucedería a su primo pequeño Johann Sebastian en tiempos venideros, a la incomprensión ante la estúpida actitud de las ignorantes autoridades y su fracaso a la hora de ofrecer recompensas acordes con su pericia y con su posición como artista.

Una vez que dejamos a un lado las cartas de queja, manipuladoras o no, y nos centramos en su música, obtenemos una imagen más matizada y equilibrada: lo que asoma es un hombre con múltiples facetas. Parte de su característico arsenal expresivo como compositor de música vocal es la destreza con que logra reproducir de forma verosímil los cambios de carácter dentro de una misma obra, rechazando la belleza en favor de la verdad emocional. Una y otra vez lo encontramos valiéndose de todos los elementos disponibles—un incremento gradual de las voces o instrumentos, abruptos cambios de tesitura, armonía y actividad rítmica—para variar el ímpetu, para ascender hasta, y replegarse desde, los

clímax de un modo convincente y orgánico. La música revela un temperamento apasionado: un hombre capaz de expresar entusiasmo y dulzura, al tiempo que misantropía y numerosas gradaciones intermedias más sutiles. Aunque es cierto que la mayoría de sus textos elegidos están absolutamente en consonancia con sus cartas, en su mayor parte en el lenguaje de la época, *«überschwemmt mit Sorgen»* ('anegados de preocupaciones'), su música va muchísimo más allá de las consabidas frases como «me invade la desdicha», «mi cuerpo patético y sufriente», «mis días han pasado como una sombra» y «me marchito como la hierba y mis pilares se derrumban en pedazos». Christoph sabe dar cabida al drama tanto como al *pathos*. También puede contrarrestar estas variaciones sobre el tema de la aflicción con sobrias reflexiones como *«ob's oft geht hart, im Rosengart' kann man nicht allzeit sitzen»* (en esencia, 'Las cosas se ponen a menudo difíciles, pero la vida no es sólo un camino de rosas'). Es posible que su vida estuviera realmente llena de penalidades y sufrimiento (*«mein Leid ist aus, es ist vollbracht»*, 'mi sufrimiento llega a su fin; se ha consumado'), pero fue también una vida que «me ha dado tantas cosas buenas» y que conducía a un paraíso futuro. Estamos ante un hombre que luchó evidentemente para mantener ardiendo el fuego de su fe y vivas sus esperanzas cuando la desesperación debía de parecer la opción más sencilla, cuando no inevitable.

En este sentido, me recuerda enormemente a Heinrich Schütz. Desde el momento en que empiezas a estudiar y a caer presa del hechizo de las arias y los lamentos a solo[23] de Christoph, es imposible dejar de percibir cómo se encuentran expresados en un estilo declamatorio extraordinariamente sofisticado, con las características inflexiones rítmicas del habla de las que Schütz fue pionero dos generaciones antes, pero aquí controladas de una forma menos austera y dentro de un marco armónico aún más audaz. Más allá de esto, Christoph hace gala de un diseño trazado con mano firme en

los contrastes—a fin de equilibrarse entre sí—que consigue crear en las formas del motete y del aria, entre secciones en ritmo ternario y binario (otro rasgo schützziano), homofonía y polifonía. De hecho, elementos inequívocamente schützzianos abundan y son claramente audibles en la música de Christoph y se ven corroborados por un vínculo, si bien con persona interpuesta: las clases que recibió en su juventud de Jonas de Fletin, que había estudiado con Schütz en Dresde.* En la conclusión profundamente emocionante de su motete a cinco voces, *Fürchte dich nicht,* no respeta la convención de asignar la voz de Dios a una sola voz (o a dos voces iguales, como en el *Oratorio de la Resurrección* de Schütz, de 1623): el mensaje consolador de Isaías adopta la forma de un cuarteto solista dirigido a la (aún silenciosa) penitente, aparentemente al borde de expirar.† Este concluye con las palabras *du bist mein,* que son objeto de un complejísimo tratamiento polifónico. Cuando entra finalmente la soprano con *O Jesu, du mein Hilf* (procedente de un himno fúnebre de Johann Rist), se produce un entrelazamiento momentáneo de las dos palabras de uso corriente *du* y *mein,* como si acabara de establecerse un contacto titubeante entre un mundo y el siguiente. Esto puede resultar conmovedor durante su interpretación, especialmente si el sonido de la soprano llega al oyente desde cierta distancia (como, por ejemplo, desde una galería lejana de la iglesia), como si ya hubiera emprendido su último viaje.

* Jonas de Fletin fue *Cantor* municipal y de corte en Arnstadt desde 1644 hasta 1665, mientras que el padre de Johann Christoph, Heinrich Bach, fue el sucesor como principal organista en Arnstadt de otro músico que mantuvo una estrecha vinculación con Schütz, Christoph Klemsee, que había estudiado junto con Schütz en Venecia como discípulo de Giovanni Gabrieli (véase H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig y Dresde, 1984, p. 180).

† Se trata de una inversión exacta del procedimiento que utiliza en el diálogo *Herr, wende dich und sei mir gnädig*, en el que las intervenciones del bajo solista como *Vox Dei* (acompañado por violín y un grupo de violas da gamba) pasan a ser gradualmente más expansivas, creando la ilusión de que la gracia de Dios que buscan las cuatro voces penitentes más agudas se encuentra al principio lejana, pero que pasa a estar cada vez más presente en el curso de la pieza. Puede que esto quedara archivado en la memoria de Bach cuando, años después, adoptó un enfoque similar al de su primo en su BWV 67, *Halt im Gedächtnis Jesum Christ*: en su cuarto intento por aplacar los temores de los discípulos, el bajo que representa a Cristo resucitado está acompañado por plácidos instrumentos de cuerda y de viento (véase el capítulo 9, p. 471).

¿Es Christoph, entonces, uno de los poquísimos menos creíbles entre el anterior maestro, Heinrich Schütz, y Johann Sebastian, hijo de su primo hermano? Los musicólogos alemanes, decididos a establecer una sucesión artística de un maestro alemán a otro, se han esforzado durante generaciones por «demostrar» esta influencia, la de Schütz en Johann Sebastian Bach. El problema es que la música cuenta una historia diferente: se rastrea la música de Bach sin que se encuentren pruebas concluyentes de que conocía verdaderamente, por no hablar de emularlo directamente, a Schütz, y los rasgos de la música de Christoph que parecen resurgir en la de Johann Sebastian no son, en gran medida, del tipo schützziano. Por otra parte, podría haber vínculos más tenues, metafísicos, entre los tres: Christoph, al igual que Schütz antes que él y Johann Sebastian después, parece haberse sentido atraído por los dilemas morales y por los cientos de maneras en que el bien se enfrenta al mal. Los tres compositores—parece—estaban deseosos de explorar los recovecos más oscuros de la mente humana y de proporcionar solaz por medio de su música. Quizá compositores de su estatura se quedaban perplejos (exasperados incluso, en el caso de ambos Bach) por la necesidad de explicar algo tan sencillo y tan evidente a oyentes que se negaban a ver la verdad que estaba mirándoles a la cara. Esa podría ser, en realidad, una definición del papel del compositor de la época: explicar lo evidente y, por medio de la música, liberar las turbulentas emociones que sacuden las vidas de las personas incluso (o

especialmente) cuando intentan suprimirlas o negarlas. Los tres compositores constituyen ejemplos del modo en que sus personalidades contrastadas se filtran por las grietas de su música, humanizándolos más vívidamente de lo que nunca podría hacer el patetismo de la escritura de cartas indignadas o suplicantes.

Contamos con una sola excepción importante a una música tan reveladora de la personalidad de su creador: la pieza a veintidós voces *Es erhub sich ein Streit* (*Se desató una disputa en el cielo*), de Johann Christoph Bach, que parte de un texto del Apocalipsis. Mediante la creación de un extraordinario fresco sonoro, Christoph retrata la gran batalla escatológica en que el arcángel Miguel y sus escuadrones angélicos combatieron con el dragón y aplastaron un motín encabezado por Lucifer y las fuerzas de las tinieblas. Carl Philipp Emanuel dijo a Forkel que «mi difunto padre lo interpretó una vez en la iglesia en Leipzig, y todo el mundo quedó anonadado por su efecto».[24] Pero ¿lo oyó Johann Sebastian por primera vez—o incluso lo cantó—siendo un niño? Dado que una de sus propias cantatas para el Día de san Miguel comienza con esas mismas palabras que describen la guerra de los mundos, podemos trazar una comparación inusual y directa entre músicas de los dos Bach más destacados, ambas inmensas en concepción y bravura sostenida, al tiempo que proporcionan experiencias muy diferentes para el oyente. Christoph Bach sigue expandiendo en un fresco más amplio los tratamientos imbuidos de vívido dramatismo de episodios bíblicos aislados que podría haber extraído de Schütz, y al hacerlo encuentra analogías extraordinariamente gráficas de los acontecimientos que está relatando, sin, como comentaría más tarde Emanuel, «detrimento alguno de la más pura armonía». Dentro de la familia, Christoph era venerado por ser «poderoso en la expresión de palabras y en la invención de hermosas ideas»,[25] y aquí se encuentra el motivo que explica el porqué. El halo de beatíficos sonidos de la cuerda de

la *sinfonia* tranquiliza al oyente hasta el momento en que aparecen y cantan dos bajos solistas: ¿se trata de partes llegados de la primera línea del frente o de reporteros de guerra que dejan constancia de sus crónicas en los momentos previos a la batalla? Sus intercambios antifonales se vuelven cada vez más ásperos y comienzan a rugir como una pareja de vagabundos y bebedores de alcohol de quemar. Entonces, de manera casi imperceptible, comienza a sonar el redoble de la percusión. Uno por uno, cuatro trompetistas de campo hacen sonar sus llamadas de alarma y las voces empiezan a apilarse mientras que los ángeles que vuelan formando en círculos sopesan la amenaza que supone la presencia del dragón y planifican su ataque. Pronto se abre un espacio entre los dos coros de cinco voces—dos ejércitos hostiles preparados para luchar y en formación de batalla—y se ha erigido una columna de sonido, de seis octavas de altura. Muy por encima de la refriega, el arcángel Miguel, como primer trompetista, hace retumbar sus órdenes para la batalla en un registro agudo de *clarino*. Hasta este momento ha habido sesenta compases aparentemente aferrados al acorde normal de Do mayor, que no es el signo menos brillante de cómo Christoph se vale de un modo fértil de medios limitados (sus fanfarrias se ven constreñidas por la serie de tonos enteros que puede tocarse en sus trompetas naturales). Con la presión de la expectativa de un claro vencedor (o al menos de que algo cambie) ascendiendo hasta un clímax, la armonía cambia bruscamente a Sib con la palabra *verführet* ('tienta'): el efecto es ofrecer un gran titular de portada al astuto «engaño» del Diablo.

Las celebraciones de la victoria que llegan a continuación se encuentran completamente ausentes cuando nos fijamos en el retrato que hizo Johann Sebastian de la misma escena en su cantata de Leipzig de 1726 (BWV 19). Aquí son los cantantes quienes realizan el ataque como los principales combatientes. Como un viento que ha acabado por dar paso a un vendaval en unos pocos segundos, ellos conducen a los

instrumentos que les doblan (cuerda y tres oboes) a la batalla con un aire de confrontación feroz y arrogante e impelen a las trompetas a seguir su estela. Es sólo cuando se detienen por primera vez en treinta y siete compases cuando los instrumentos logran coger realmente el ritmo (en un *Nachspiel* de cuatro compases). Pero esto acaba resultando ser simplemente la sección A de una inmensa estructura *da capo* como la que jamás habría utilizado alguien de la generación de Christoph. La sección B arranca con la ventaja ahora inclinada a favor de la «enfurecida serpiente, el infernal dragón», que se manifiesta en diecisiete compases de «furiosa venganza» dominados por el coro. Luego, mientras los cantantes toman resuello, la orquesta sigue haciendo avanzar la historia. El ritmo cadencioso de la reveladora *hemiola* manifiesta que nos encontramos ante el punto de inflexión de la batalla. Regresa el coro, ahora en solitario y con una armonía de bloques, para anunciar la victoria de Miguel, mientras que el continuo sigue retumbando. Pero la obra no termina ahí. Durante los siguientes veinticinco compases, Bach agita su caleidoscopio para ofrecernos una jubilosa descripción de los últimos momentos de la batalla—el rechazo del último ataque de Satán por parte de la guardia interna de Miguel y un retrato escabroso de la crueldad de Satán (un lento y chirriante descenso cromático en las sopranos)—antes de que vuelva a revivirse toda la batalla desde el principio. La sensación es que Bach se sintió espoleado por la audacia de su primo e inflamado por su sentido del drama. También se vio estimulado por la posibilidad de poder contar con un grupo de trompetistas virtuosos, los *Stadtpfeifer* municipales de Leipzig bajo la dirección de su «Capo» Gottfried Reiche, del mismo modo que le sucedería a Berlioz aproximadamente un siglo después con los recién disponibles *cornets à pistons* militares en su *Symphonie fantastique* y por los saxhornos que salieron del taller de Adolphe Sax cuando estaba componiendo su ópera épica *Les Troyens*. Bach utiliza sus

instrumentos de metal agudos de maneras poderosamente contrastadas: en un extremo, en el coro inicial, abrumando al oyente con la magnitud y la importancia de estos encuentros apocalípticos; en el otro, en la delicada aria en Mi menor para tenor (*«Bleibt, ihr Engel»*), evocando la protección siempre vigilante que proporcionan los ángeles de la guarda mientras vuelan dando vueltas por la estratosfera.

En activo en las postrimerías del siglo XVII—esa «época belicosa, cambiante y trágica»—,[26] Christoph tenía más de miniaturista que Johann Sebastian. Pero aun teniendo en cuenta las obvias diferencias de estilo generacionales, no pueden dejar de sorprender las semejanzas esenciales de actitud y temperamento entre los dos Bach: la característica predilección de yuxtaposiciones vida/muerte, junto con esa sutil combinación de intensa subjetividad y distancia polifónica, una forma de objetividad que constituye una de las señas de identidad del estilo de Johann Sebastian. No sabemos con exactitud cuándo entró en contacto por primera vez Johann Sebastian con la música de Christoph, pero es posible que quedara contagiado muy pronto por el ardiente deseo de su primo de *comunicar* por medio de la música. Es posible que Christoph le mostrara cómo, incluso a una pequeña escala, la música puede ser un receptáculo en el que derramar todas las angustias de la vida, la fe y la pasión de cada uno (un tema sobre el que volveremos en el capítulo 5) y actuar como un vehículo protorromántico de expresión personal. En momentos en que se extrema la conciencia de la insuficiencia del lenguaje como un medio para transmitir lo inefable, estos dos Bach pueden asombrar, cada uno a su propia manera, con música que revela indicios de una conciencia reforzada.

En marcado contraste con la extraordinaria profundidad de expresión y el énfasis recurrente en las penalidades que muestra la música de Christoph, encontramos también una faceta sorprendentemente desenfadada. Con más de seiscientos compases y una duración superior a los veinte minu-

tos, su diálogo nupcial *Meine Freundin, du bist schön* ('Amada mía, eres hermosa') es su obra individual más sustanciosa y nos permite observar a la familia Bach en su elemento líquido, pues nos revela su mutua interdependencia e interacción. Compuesta para las celebraciones nupciales de su tocayo y primo hermano, el hermano gemelo de Ambrosius, en Ohrdruf en 1679, ha llegado hasta nosotros en un juego de partes copiadas principalmente por el propio Ambrosius. Unido a ellas, también de mano de Ambrosius, se encuentra un extenso comentario sobre la obra («Beschreibung dieses Stückes»), cómico en su desmesura y afectado por el modo en que intenta relacionar el texto bíblico con las circunstancias de esta pareja nupcial. Viene a equivaler a una imaginaria *mise en scène* (con inclusión de distintos apartados y referencias). El novio, Christoph, contraía matrimonio, a la edad de treinta y cuatro años (inusualmente tarde para un Bach), con una muchacha a la que llevaba cortejando desde hacía algún tiempo. El retraso se debió a sus dificultades para liberarse de una relación anterior y una supuesta promesa de matrimonio (véase *supra*, p. 109). Aquí podría encontrarse una razón para el tono furtivo de los diálogos iniciales entre novio (bajo) y novia (soprano), su cita concertada en un jardín, el énfasis en mantener el secreto y, fundamentalmente, la inteligente elección de versos seleccionados del Cantar de los Cantares. La evocadora música del Christoph compositor sugiere una serie de encuentros mucho más tórridos de lo que parece dar a entender la explicación un tanto gazmoña, pero quizá irónica, de Ambrosius. En una extensa chacona, una serie de variaciones delicadamente esbozadas de estimulación erótica dan paso a un incremento gradual de una flagrante tensión sexual. La diversión pasa a ser cada vez más explícita—en los rápidos giros ornamentados que Christoph hace negociar a sus cantantes en su estado de embriaguez, en las borboteantes variaciones en seisillos del violín solo y los unísonos repetidos, como un bordón, con las cuerdas al

aire de los instrumentistas de cuerda—y se llega a un punto, a juzgar por los espasmos y los hipidos escritos en sus líneas vocales, en que tanto el novio como la novia están decididamente hechos polvo. Aquí la música es mucho más que simplemente pintoresca: Christoph consigue sutiles variaciones de pintura sonora, de interacción entre los cantantes y los instrumentistas, y una escalada inexorable de desenfreno rabelaisiano.

Para los Bach era una costumbre celebrar reuniones anuales en una de las localidades turingias. Una vez reunidos siempre empezaban cantando un coral. «Tras este piadoso comienzo se dedicaban a hacer bromas que a menudo suponían un gran contraste con él», cuenta Forkel.[27] Según iba volviéndose el ambiente más bullicioso, mayores eran las oportunidades para cantar de manera improvisada, y todos los hermanos, organistas, cantores y músicos municipales competían entre sí a la hora de introducir picante en canciones populares que transformaban como *quodlibet* con un gran número de insinuaciones satíricas y sexuales. El propio Johann Sebastian nos ha dejado dos: una como la última variación de sus *Variaciones Goldberg* (BWV 988), en la que se combinan las melodías de «Ich bin so lang nicht bei dir g'west» ('Hacía tanto tiempo que no estaba contigo') y «Kraut und Rüben haben mich vertrieben» ('La col y el nabo me han echado') y el fragmento de un *quodlibet* nupcial (BWV 524), compuesto en torno a la época de su primer matrimonio (1707), que comienza con la palabra *Steiß* ('culo').

Nos encantaría, por supuesto, saber cuáles fueron las reacciones de Johann Sebastian cuando se encontró por primera vez con la cantata nupcial de Johann Christoph antes de añadir una nueva cubierta de su cosecha a la partitura: «Tempore Nuptiarum. Dialogus è Cantic: a 4 Voci Concert… di J.C. Bach». ¿Volvió a interpretarse la obra en las bodas familiares (como la de su hermano mayor, Johann Christoph, en 1694), y llegó a interpretarla él mismo? Aunque conta-

mos con burlescas de Johann Sebastian en forma de las cantatas *Del café* y *Campesina* (BWV 211 y 212) y una serie de cantatas nupciales, hasta donde podemos afirmar, él mismo no compuso nunca un extenso diálogo nupcial como éste, en el que las citas del Cantar de los Cantares se tratan más o menos de forma literal, al hilo de la actualidad o a la manera de una metáfora poética.

Como veremos cuando nos dispongamos a examinar sus cantatas y Pasiones, sus músicas sobre textos procedentes de las imágenes transparentemente eróticas de ese libro son invariablemente alegóricas, y él acabará por ponerlas al servicio de la Iglesia. Pertenecen a una tradición que se remonta a Orígenes (siglo III d. C.), que vio cómo la Iglesia aceptaba a los amantes masculino y femenino como símbolos, respectivamente, de Jesús y el alma cristiana individual. Así, la *sponsa*, con su éxtasis embelesado, representa al alma en su ansia apremiante de unión con Cristo. El dúo para soprano y bajo («Mein Freund ist mein / und ich bin sein») de la Cantata BWV 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, es simplemente el más conocido de los contenidos en diversas cantatas de Bach que tratan este tema del novio (Jesús) deseoso de recibir a su prometida (el *anima* cristiana) en una unión mística como parte de una tradición musical que se remonta hasta Palestrina y Clemens y que de ahí pasó a Monteverdi, Grandi y Schütz.* Su propio primer intento de componer una *ciacona*, sobre un bajo *ostinato* diferente, llega en el *finale* de la que tal vez fuera su primera cantata sacra, BWV 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich*. Aunque encargada por el alcalde de Mühlhausen, pudo haber sido compuesta cuando Bach se encontraba aún en Arnstadt (véase nota al pie en p. 280, nota), el lugar de nacimiento de Christoph (a quien, como veremos muy pronto, es posible que Bach debiera su primer nombramiento profesional). Quizá se trataba de un homenaje velado al más notable de todos sus familiares, cuya música, tal como acabaría conociéndola, le proporcionó modelos de cómo equilibrar polifonía y armonía, cómo estructurar párrafos musicales y cómo conseguir un compromiso sensato entre palabras y música y sus prioridades contrapuestas. Parece un perfecto ejemplo de cómo naturaleza y educación conspiran para fusionarse en la fructífera germinación de un talento tan inmenso. Pero para llegar hasta aquí había aún que recorrer un buen trecho hacia el futuro.

Retomaremos ahora brevemente la imagen de Johann Christoph Bach luchando por reparar el viejo órgano de la Georgenkirche en compañía de Johann Sebastian, su joven primo, que era aún lo bastante pequeño

para deslizarse por detrás de la fachada del órgano y observar lo que estaba sucediendo en el interior, donde habría visto tubos metálicos y de madera, secretos, varillas, fuelles y otros componentes

* Al referirse a los numerosos ejemplos de esto en la música de Bach, el teólogo John Drury reflexiona afirmando que «si hemos de pensar en algo que defina al ser humano, se trataría de la necesidad de encontrar una respuesta de alguien o algo diferente—una persona, o tal vez una obra de arte o una pieza musical—y la alegría y satisfacción que se experimenta al obtenerla. Esto es aplicable en casa y en el trabajo, es algo que necesitamos imperiosamente cuando nacemos y cuando estamos muriendo, y realmente en todas partes y siempre; entonces abrazamos a ese otro (en su totalidad, no sólo las partes bonitas) y él nos abraza (todo nuestro ser). La religión, fundamentalmente la religión cristiana, es profundamente consciente de esto. El sacrificio, que ocupa una posición tan central en los textos evangélicos de las Pasiones de Bach, constituye un intercambio recíproco de este tipo: se encuentra situado más allá de la moral y encuadra en el ámbito de la "gracia sublime" y sus intercambios distendidos. Protestantes como Bach lo encontraron en esos textos, y lo cierto es que la totalidad del Nuevo Testamento se encuentra empapada de ellos. Esta ansiada reciprocidad (que lleva aparejado un elemento erótico) parece ser aquello que hace que la vida merezca la pena ser vivida» (correspondencia privada, abril de 2013).

de un instrumento mecánico de gran tamaño cuya complejidad no se veía superada por la de ninguna otra máquina en el siglo XVII.[28]

(Esto es una pura conjetura; pero al menos brinda una explicación plausible de los orígenes de la «fascinación que sintió durante toda su vida por [el] diseño y la tecnología» de lo que Nicholas Brady llamó la «máquina prodigiosa» de su tiempo). De repente, la puerta occidental de la iglesia se abre de golpe y alguien grita la terrible noticia de que la madre de Johann Sebastian acaba de morir. Según afirma Graham Greene en *El poder y la gloria*: «Hay siempre un momento en la infancia en que se abre la puerta y deja entrar al futuro» y a Bach le sucedió a los nueve años. Le había golpeado la tragedia. En cuestión de meses perdió primero a su madre y luego a su padre. El hogar familiar se desintegró. En la actualidad no existen restos de la casa y la *Bachhaus* de Eisenach visitada por innumerables peregrinos es una falsificación, aunque desde 2000 se ha transformado en un museo impresionante.* A él, junto con su hermano Jacob, de trece años, lo mandaron a vivir a la casa de Johann Christoph—no su primo, el organista, sino su hermano mayor del mismo nombre, al que apenas conocía—en Ohrdruf, a unos cincuenta kilómetros al sureste. Aquél fue un momento existencial. Cualesquiera que fuesen sus patrones previos de comportamiento infantil instintivo o irreflexivo—y, como veremos, no podemos estar seguros de si en este momento se encontraba más inclinado por temperamento a volcarse aplicadamente en sus estudios o a llevar una vida alegre y desenfrenada—, había quedado

* La casa de Ambrosius estaba en el solar de la actual Lutherstrasse 35 y ocupaba alrededor de ciento cuarenta metros cuadrados de espacio habitable para entre cinco y ocho miembros de la familia, dos o tres oficiales, presumiblemente dos adultos y dos aprendices más jóvenes y al menos una criada (U. Siegele, «"I had to be industrious...": Thoughts about the Relationship between Bach's Social and Musical Character», JRBI, vol. 22, núm. 2, 1991, p. 8).

sumido brutalmente en el desconcierto. Se trataba de una pérdida triple. «Detrás de los complicados detalles del mundo se hallan las cosas sencillas: Dios es bueno, el hombre o la mujer adultos conocen la respuesta a todas las preguntas, hay algo que se identifica como verdad y la justicia es tan mesurada e infalible como un reloj».[29] De ahora en adelante, la visión del mundo de Bach sería más circunspecta y comedida.

En 1695, Ohrdruf era una comatosa ciudad provinciana de dos mil quinientos habitantes con un pobre historial de salud pública. No contaba con un tribunal permanente, ni *Stadtpfeiferei* y nada equiparable al frenesí cotidiano de actividad que caracterizaba a la casa paterna de Eisenach como el centro de un sistema de suministro global de música. El hermano mayor de Bach llevaba siendo organista de la Michaeliskirche desde que tenía diecinueve años y parece que desde muy pronto tomó la decisión de no hacer excesivos esfuerzos. Ya cuando fue admitido sentía «mayor amor hacia la música que hacia el estudio»,[30] de ahí que hiciera cuanto estuvo en su mano para librarse de las responsabilidades no musicales que se esperaban de un organista municipal. La relación entre los dos hermanos—con una diferencia de edad de catorce años—fue quizá tensa desde el principio. Hasta entonces no habían vivido nunca bajo el mismo techo y, si a Johann Sebastian se le hubiera ofrecido la oportunidad de pronunciarse sobre su propio futuro, cabe imaginar que habría preferido quedarse en Eisenach, como aprendiz del otro Johann Christoph, el primo mayor, un modelo familiar al que imitar más carismático.* Es posible que la primera vez

* Es improbable, sin embargo, que se tratara de una alternativa realista, por muy sugerente que pueda parecer a primera vista. De entrada, Johann Christoph Bach tenía en Eisenach una extensa familia propia y una situación doméstica que estaba lejos de ser estable: como hemos visto, se vio obligado a trasladar a su familia de una casa alquilada a otra. Cabe pre-

que los dos hermanos se encontraran cara a cara fuese en la boda del hermano mayor en Ohrdruf en octubre de 1684, una de esas reuniones legendarias del clan de los Bach a la que asistió incluso el gran Johann Pachelbel (con quien el novio había estudiado durante tres años). Apenas un año después de casarse, Johann Christoph y su mujer Johanna estaban esperando su primer hijo. Nadie había previsto la responsabilidad de dar alojamiento, alimento y enseñanza a esta pareja de hermanos pequeños. Sin embargo, la costumbre de la época era que el mayor los acogía en casa como aprendices-alumnos hasta que alcanzaban la edad de quince años. Mientras que Johann Jacob alivió la carga doméstica con su regreso a Eisenach el año siguiente como aprendiz del sucesor de su padre, Johann Sebastian saldaría más tarde su deuda con su hermano mayor dando clases en reciprocidad a dos de sus hijos adolescentes. De cualquier modo, en algún momento después de que el niño de diez años comenzara sus estudios de teclado con su hermano mayor, se supone que tuvo que producirse algún tipo de fricción entre los dos, ya que la precocidad y la envidiable facilidad técnica de Johann Sebastian debió de fastidiar a su hermano, además de todos esos otros molestos rasgos de la personalidad que pueden actuar como papel de lija entre hermanos cuando se les obliga a mantener una incómoda relación maestro-alumno. Mucho antes de que concluyeran sus cuatro años y medio en Ohrdruf (así reza la historia, contada por primera vez por Forkel), Johann Sebastian estaba deseoso de recibir un estímulo tanto técnico como creativo que su hermano no podía ofrecerle.

guntarse en qué momento de su vida vio Johann Sebastian paralelismos entre su propia situación y la de su primo mayor, especialmente en lo que respecta a esas extenuantes luchas con recalcitrantes funcionarios municipales para defender su territorio y a la necesidad de abogar constantemente a favor de la causa personal en nombre de la propia profesión.

Algunos biógrafos han atribuido cierto autoritarismo insensible en Christoph—consciente de que *in loco parentis* necesitaba hacer todo lo posible para ayudar al hermano dotado de un talento tan grande—ateniéndose a la famosa anécdota que apareció mencionada por primera vez en el *Nekrolog*. Cuenta cómo el joven Bach copió clandestinamente a la luz de la luna las piezas para teclado de Froberger, Kerll y Pachelbel, cómo fue castigado y reprendido, y cómo el fruto de sus concienzudos esfuerzos fue confiscado por un malhumorado hermano mayor «sin compasión». Huele a leyenda, a una historia tejida en buena medida a fuer de recordarla y recrearla. Si se pregunta a la mayoría de personas lo que recuerdan de un incidente de su niñez, es muy probable que den una versión sutilmente reajustada y dramatizada después de haberla contado muchas veces, especialmente, como parece probable en el caso de Bach, si él quería que sus hijos supieran y comprendieran cómo había superado heroicamente todos los obstáculos que se interponían en su camino.* Es como si, a los trece años, ya hubiera comprendido que el camino más rápido hacia el nivel más alto de destreza musical llegaba como consecuencia de copiar y estudiar ejemplos de toda la mejor música que pudiera caer en sus manos, con o sin permiso.† El camino hacia el dominio técnico para un

* Timothy Garton Ash, al abordar el tema de cómo «la memoria personal es un personaje muy poco fiable», cita uno de los epigramas de Nietzsche: «"Yo hice eso", dice mi memoria. "Yo no puedo haber hecho eso", dice mi orgullo y se mantiene firme. Al final, la memoria cede». Garton Ash continúa: «La tentación es siempre seleccionar y elegir tu pasado, y lo mismo ocurre con las naciones: se recuerda a Shakespeare y Churchill, pero se olvida a Irlanda del Norte. Sin embargo, debemos tomar todo, o dejar todo, y tengo que decir "yo"» (T. Garton Ash, *The File*, Nueva York, Random House, 1997, p. 37).

† Ésta fue la práctica habitual después del Renacimiento, en la que el aprendizaje de las reglas (*Preceptum*), el estudio y el análisis de los ejemplos de los maestros reconocidos (*Exemplum*) y la imitación de su obra (*Imitatio*) ocupaban el centro mismo de la pedagogía. En 1606, Joachim

compositor barroco no era la reflexión poética ni esperar que llegara la inspiración, sino el trabajo duro. Tal como lo expresó Johann Mattheson, «La invención requiere fuego y espíritu, y su disposición, orden y proporción; su elaboración, sangre fría y calculada reflexión».[31] Parece ser que el propio Bach, en su madurez, pensaba que «lo que yo he logrado por medio de diligencia y práctica también puede lograrlo cualquier otra persona con un talento natural y una aptitud aceptables».[32] Podemos tomarlo, por supuesto, al pie de la letra y aceptar que así era como Bach recordaba realmente el incidente y como deseaba que sus hijos supieran cómo venció la resistencia y persistió. El episodio encajaría entonces en parte del proceso más amplio del dolor que le provocó la muerte de sus padres: el enérgico ensimismamiento mientras realizaba en secreto la copia (a lo largo de seis meses) quizá fuera su manera de defenderse frente a la aflicción, la conmoción no sólo de haber sido castigado por su hermano (aunque sus padres seguramente habrían hecho lo mismo con respecto a su acto de «engaño inocente», además de haberse preocupado por el daño que habría provocado a su vista y a la falta de sueño que le acarreó) y de verse privado de los frutos de sus esfuerzos, sino de ser reprendido y de no tener a nadie que lo defendiera.* En este guión romantizado, Bach aprendió la necesidad de ser reservado y de confiar plenamente

Burmeister (*Musica poetica*, 1606, p. 74) dedicó todo un capítulo al estudio de la *Imitatio*, que describió como «el empeño y el esfuerzo sobre el que reflexionar, emular y construir una composición musical por medio del análisis del ejemplo ingenioso».

* Cuando Christopher Hitchens entrevistó al escritor Philip Pullman («Oxford's Rebel Angel», en *Vanity Fair*, octubre de 2002), señaló que las experiencias de Pullman «como en parte huérfano y en parte hijastro hicieron mella en él». Citaba a Pullman: «Cuando eres un niño, tus sentimientos se magnifican, porque no tienes ninguna experiencia con la que compararlos [...]. De ahí que el más pequeño indicio de injusticia te haga pensar—lo que en sí mismo es injusto—que "mi verdadero padre no me habría tratado así"».

en sus propios recursos a partir de entonces. Pero ¿por qué no habríamos de pensar que su hermano no contribuyó a sabiendas a fortalecer este deseo de dominar todo aquello que había que saber sobre música?

Como vimos al comienzo, en el caso de Bach buena parte de la investigación biográfica consiste en cribar fragmentos de los indicios con que contamos a los pies de una estatua incompleta. En 2005 se produjo un hecho decisivo con el descubrimiento en Weimar de cuatro fascículos de música catalogados de forma inverosímil entre manuscritos teológicos y, como tales, preservados de manera providencial en los sótanos de una biblioteca que se había visto enormemente afectada por un incendio el año anterior.[33] Dos de ellos eran transcripciones—en lo que rápidamente se vio confirmado como la caligrafía del Bach adolescente—de obras de Dieterich Buxtehude y Johann Adam Reincken en tablatura alemana para órgano. (Véanse la láminas 5a y b). Escrita en tan sólo una hoja en mal estado, la fantasía coral de Buxtehude *Nun freut euch, lieben Christen gmein* parece haber sido copiada por Bach mientras se hallaba aún bajo la tutela de su hermano en Ohrdruf.[34] Esto introduce un sesgo completamente nuevo en el incidente «a la luz de la luna». Echa por tierra la interpretación tradicional: que Christoph dio a su diligente hermano música para estudiar, pero que le negó celosamente el acceso a las obras más exigentes de su colección. El novedoso testimonio de esta transcripción de Buxtehude apunta a una copia autorizada («a la luz del día») y realizada bajo la escrupulosa supervisión de Christoph en la que la caligrafía de Johann Sebastian se asemeja incluso a los ejemplos escritos por su hermano mayor. Dado que el proceso de transcripción en tablatura constituía sólo el primer paso antes de estudiar cómo tocar la obra, también apunta al hecho probable de que bajo la tutela de su hermano hubiese adquirido una técnica virtuosística para tocar los instrumentos de teclado de un nivel mucho más elevado de lo

que había hecho creer a sus hijos en un estadio posterior de su vida.* Además de los impresionantes progresos técnicos que había llevado a cabo durante sus años en Ohrdruf, esta transcripción da fe de su determinación para dominar—de nuevo con la ayuda de su hermano—una de las piezas más complejas y ambiciosas de la literatura para órgano contemporánea del norte de Alemania: una obra para *cognoscenti*, no para su inclusión como parte de la liturgia habitual. Ahora nos sentimos obligados a reconsiderar el papel de Johann Christoph Bach en el desarrollo musical de su hermano, mucho más joven que él. De repente, la estima en que se le tenía localmente como *optimus artifex*—«un óptimo artista»—se reviste de un carácter completamente diferente.

Después de algo más de cuatro años viviendo con su hermano, cuyas responsabilidades al cuidado de Johann Sebastian ya se habían cumplido, la abrupta partida de Bach de Ohrdruf a mitad de trimestre quedó registrada oficialmente como *ob defectum hospitiorum Luneburgum concessit*. Los estudiosos han discutido sobre el significado preciso de esta frase,[35] pero en esencia indica el cese de la provisión gratuita de alimentos que se les ofrecía a él y a otros por parte de ciudadanos acomodados de la localidad. Hasta ese momento los costes de su manutención y alojamiento habían sido sufragados por un fideicomiso creado en 1622 por el conde

* En el *Nekrolog*, Carl Philipp Emanuel rindió homenaje a la «guía» de su tío a la hora de poner «los cimientos para la ejecución de los instrumentos de teclado [de su padre]»; sin embargo, varios años después restó importancia a la calidad de la formación que le proporcionó cuando escribió a Forkel, como hemos visto anteriormente, que «es posible que estuviera concebida para un organista y nada más». Esto resulta sintomático de las dificultades que tuvieron los hijos de Bach a la hora de conciliar las pruebas de las que disponían con las versiones de sus primeros años que había ofrecido su padre.

de Obergleichen (el último de su linaje), concebido como un incentivo para mantener en el colegio a los mejores chicos de la región y que pudieran acceder a plazas en la Universidad de Jena; pero no sabemos por qué el nombre de Bach no se halla al final de la carta de protesta escrita en tono suplicante (y firmada por quince alumnos, entre ellos su amigo y compañero de viaje Georg Erdmann) enviada en febrero de 1699 al nuevo, y ausente, Graf von Hohenlohe, en la que se quejaban de que el fideicomiso se había quedado sin fondos.* La salida de Bach de Ohrdruf tuvo más que ver con el hecho de que había hecho otros planes que con la retirada de su estipendio, o con el espacio cada vez más reducido para vivir en casa de su hermano debido a que su familia había aumentado, o con los problemas económicos provocados por el asentamiento de tropas en la ciudad.[36] Para entonces tenía casi quince años, contaba ya con buenas calificaciones académicas y era uno de los mejores alumnos de su clase. Enfrentado a la decisión de tener que elegir entre abandonar el colegio por completo o irse de «casa» y proseguir su educación secundaria en otro lugar, Johann Sebastian parece haberse decantado por seguir el ejemplo de Elias Herda, su *Cantor* en Ohrdruf, y solicitar una beca coral en el norte de Alemania. Los candidatos que solicitaran ingresar en la Michaelisschule de Luneburgo habían de cumplir dos prerrequisitos: 1) debían ser hijos de personas pobres sin otros medios a su disposición; 2) debían tener buenas voces para cantar en el

* En efecto, estaban amenazando con irse de la escuela a menos que se restablecieran los fondos para ayudar a los diez mejores alumnos con su asignación para alojamiento. Como no se les proporcionó, siete de los catorce firmantes de la *prima* se fueron del colegio en el curso de un año y varios de ellos fueron consignados como *ob defectum hospitiorum*, una frase con la que el rector perseguía sin duda que el conde se avergonzara y reconsiderara su decisión (véase M. Maul, «*Ob defectum hospitiorum*: Bachs Weggang aus Ohrdruf», en *Symposium: Die Musikerfamilie Bach in der Stadtkultur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Belfast, julio de 2007).

coro y en la iglesia.[37] Bach encajaba en los dos. Como sabemos por el *Nekrolog*, a esta edad poseía una «voz de soprano inusualmente buena». La narración tradicional vincula el traslado de Bach a Luneburgo, gracias a la supuesta ayuda de Herda, con el flujo de niños tiples turingios que entraban a formar parte del *Mettenchor* en la Michaelisschule, y luego se llega a un punto y aparte, o a un signo de interrogación, en el momento en que la voz de Bach se rompe. Pero ahora parece ser que los procedimientos para aceptar becados a niños de coro en la Michaelisschule eran mucho más complicados y tediosos de lo que se suponía anteriormente: tan sólo para la expedición de un pasaporte y el resto de las formalidades necesarias para el viaje se requerían varios meses y, en última instancia, era un proceso controlado más por el tribunal ducal de Celle que por las autoridades de la Michaelisschule.[38]

La escuela de Ohrdruf realiza una enigmática distinción cuando señala que, mientras que Georg Erdmann simplemente partió (*abiit*), Bach «se marchó» (*Luneburgum concessit*) una semana antes de su decimoquinto cumpleaños. Al abandonar Ohrdruf, sumida en algún tipo de epidemia, los dos muchachos pusieron rumbo hacia el norte en un viaje a pie de más de trescientos kilómetros. Hay gotas de lluvia en el manuscrito de la transcripción de Buxtehude realizada por Bach que indican que posiblemente viajó con él en su mochila. Cuando llegaron a Luneburgo, a tiempo para los muy concurridos servicios de Semana Santa y Pascua de 1700, se abrieron paso hasta llegar al antiguo monasterio benedictino en la muralla occidental y a la abacial Michaeliskirche del siglo XIV. Se matricularon rápidamente en la Escuela de Gramática Latina a comienzos del año escolar. Ya el sábado anterior al Domingo de Ramos de 1700, ambos muchachos estaban cantando en el *Mettenchor* de la Michaelisschule. La prueba de la presencia de Bach en la escuela de Luneburgo se reduce tan sólo a dos recibos relativos al reparto del dinero recaudado de las actuaciones en la calle (*Mettengeld*) en 1700: en otras palabras, durante sólo un par de semestres.[39] Se ha supuesto que permaneció al menos hasta 1702 en la *prima*, pero no contamos con testimonios fehacientes al respecto, ni tampoco tenemos constancia de que, después de que se le rompiera la voz, pudiera mantener su beca de estudios coral. Eso no excluye la posibilidad de que, al igual que el *Cantor* Braun antes que él, pudieran haberle ofrecido el puesto de *Regalist* o *Positivschläger* (un papel de instrumentista de teclado que en la época se asignaba a veces a antiguos tiples) y que lo cambiara por el acompañamiento de las actuaciones corales, conservando así su derecho a la educación y manutención gratuitas en la Michaelisschule, aunque no al alojamiento.

Dados el grado de cooperación y las cordiales relaciones que existieron entre Johann Sebastian y su hermano mayor en años posteriores, resulta bastante plausible que la idea de que el hermano menor dejara Ohrdruf para ir a Luneburgo a la edad de quince años formara parte de un plan urdido por ellos uno o incluso dos años antes. La beca de estudios coral era una medida temporal, un tema secundario. El objetivo principal era el renombrado virtuoso del órgano y compositor Georg Böhm, turingio de nacimiento* y en aquel momento organista de la Johanniskirche, al otro lado de la ciudad. Para entonces Johann Sebastian podría haber tenido ya

* Existía también una conexión familiar: el suegro de Christoph, Bernhard Vonhoff, un concejal de Ohrdruf, había estudiado con Böhm tanto en el Gymnasium de Gotha como en la Universidad de Jena. Es muy probable que, como estudiante en Goldbach y Gotha, Böhm hubiera recibido clases de miembros de la familia Bach; si fue así, al aceptar a Johann Sebastian como su alumno, estaría devolviendo un favor. Christoph había estudiado con Pachelbel en Erfurt al mismo tiempo que Johann Christoph Graf, que viajó al norte en 1694 «a fin de poder aprender algo de los modos de composición de Herr Böhm en Luneburgo» (J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, p. 288).

la intención de convertirse en un organista virtuoso, pues ya había mostrado que estaba dispuesto a trabajar duro para hacer realidad esa ambición mientras se encontraba bajo la tutela de su hermano. Durante su adolescencia, Christoph había estudiado con Johann Pachelbel y había regresado a la base familiar con su conocimiento de la escuela organística del centro de Alemania, además de con ejemplos manuscritos del repertorio. Por ello no habría tenido sentido volver a pagar por el mismo repertorio que Christoph o, más probablemente Ambrosius, ya habían comprado. Si, a la misma edad, Johann Sebastian se trasladara a Luneburgo y estudiara con Georg Böhm, la familia podría adquirir eventualmente un nuevo y valioso repertorio y dominio de las técnicas de la influyente escuela de composición para órgano del norte de Alemania.

Con el descubrimiento en 2005 de los manuscritos de mayor antigüedad que se conocen con caligrafía de Bach, el más antiguo de los cuales data de cuando tenía trece años (y al que se ha hecho referencia más arriba), la nube de dudas que ha planeado sobre estos años de adolescencia y la niebla de mitología que se ha acumulado alrededor de las anécdotas que rodean el tiempo que pasó en Ohrdruf y Luneburgo empiezan a disiparse. Ahora parece bastante probable que, desde el momento en que se le rompió la voz, Bach fuera a vivir a casa de Georg Böhm como alumno y, posiblemente, como amanuense. La segunda transcripción en tablatura concluye con una inscripción en latín de mano de Böhm: *Il Fine â Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi* (véase la lámina 5b) (aunque algunos podrían poner en duda que esto demuestre por sí solo la tutela o que se alojara en su casa). Lo que es seguro es que Bach estaba copiando música de la biblioteca de Böhm en papel holandés reservado exclusivamente para el maestro y su escritura se había vuelto en este momento muy similar a la de Böhm. Con ello contamos ya con datos suficientes para contradecir el enigmático

tachado de la palabra crucial—«su *maestro* [de Luneburgo] Böhm»—que introdujo Carl Philipp Emanuel en su carta a Forkel (a la que ya nos hemos referido) como un signo de lealtad hacia su padre por parte de su segundo hijo al insistir en que nunca tuvo un profesor oficial y que lo debía todo a su propio y estricto autodidactismo.

Sobre la base de las nuevas pruebas resulta ahora probable que, a los quince años, Johann Sebastian Bach pudiera tocar la literatura para órgano de mayor dificultad de la época y que tuviera en Böhm a un poderoso defensor, que bien pudo presentarle a su profesor de Hamburgo, Reincken (véase la lámina 5b).* La manera de tocar de Reincken se caracterizaba por su exuberancia, su fuerza dramática y por esos abruptos e indómitos vuelos de la fantasía que distinguían el linaje artístico septentrional del estilo de Pachelbel y de la formación organística turingia que Bach había recibido de su hermano mayor. Las piezas más antiguas de Bach acusaron con fuerza la influencia de Reincken y en ellas se alternan severas incursiones en la escritura fugada con episodios improvisatorios rebosantes de fantasía, con un sazonamiento de disonancias tan extremas como las que se encuentran en la música vocal de Monteverdi y de sus imitadores alemanes. Gracias al *Nekrolog* sabemos que, veinte años más tarde, Bach regresó para tocar el órgano de la Catherinenkirche durante dos horas sin parar en presencia de Reincken, «que por en-

* Esto se ve confirmado por la presencia en su biblioteca de *An Wasserflüssen Babylon* de Reincken, a partir de la cual Bach realizó su copia, que es en la actualidad la única fuente contemporánea conservada. Al concluir el primer año de Bach en Luneburgo, su primo hermano Johann Ernst, que había estado en el colegio con él en Ohrdruf, aparentemente «visitó Hamburgo durante medio año, incurriendo en grandes gastos, con el fin de mejorar su entendimiento del órgano». ¿Se dedicaron los dos a visitar los diecisiete nuevos y extraordinarios instrumentos de Schnitger repartidos por la región de Hamburgo? Si hubiera estado aún vinculado al *Mettenchor*, con su abultada lista de servicios, su tiempo para poder hacerlo se habría visto severamente limitado.

tonces tenía casi cien años» y que «lo escuchó con especial placer».[40] Bach, «a petición de los presentes», optó por improvisar precisamente sobre las variaciones corales que había compuesto el viejo maestro a partir de *An Wasserflüssen Babylon*: «durante largo tiempo (casi media hora) y de maneras diferentes» que incluyeron sin duda alusiones a, e interpolaciones de, la obra de Reincken. El anciano compositor le mostró por ello una «gran cortesía». Que le dijera una frase como «Creía que este arte ya había muerto, pero veo que pervive todavía en usted»[41] fue algo que debió de emocionar profundamente a Bach. Pero de los dos, Böhm fue, en última instancia, el profesor y compositor más influyente. Sus espléndidos *Geistreicher Lieder* ('canciones llenas de ingenio o fantasía') se publicaron el año en que Bach comenzó sus estudios y muchas de sus piezas basadas en corales vuelven a aparecer en las antologías que Johann Sebastian y su hermano mayor iban a recopilar muy pronto. Podemos comprender fácilmente que Bach «amó y estudió las obras de Böhm», como escribió Carl Philipp Emanuel Bach a Forkel, piezas como las variaciones corales sobre *Vater unser im Himmelreich,* muy elaboradas y cargadas de emoción.[42] Aquí, bajo la guía de Böhm, se vio expuesto por primera vez al «gusto francés» en música, del que Böhm era un experto y que habría de desempeñar un papel tan fértil en su universo musical. Más adelante, el estilo de ejecución organística de Bach se caracterizó por su manera tan idiosincrásica de abordar la registración («a su manera personal—escribió Emanuel—causando el asombro de otros organistas»), derivada quizá de la manera francesa de combinar registros organísticos—con una gran conciencia del timbre—, que es muy posible que le enseñara Böhm. La influencia de Böhm puede oírse en los posteriores corales para órgano de Bach, BWV 718, 1102 y 1114, y de una forma más tangible si podemos dar crédito a que las partitas corales BWV 766, 767, 768 y 770 «fueron elaboradas probablemente en Luneburgo bajo la mirada vigilante de Böhm».[43] Bach pudo escuchar sin duda gracias a Böhm cómo sonaba una orquesta de estilo francés de primera mano siempre que la *Capelle* del duque de Celle visitaba Luneburgo. Después de su partida de la casa de Böhm, y durante mucho tiempo, los dos hombres siguieron estando en estrecho contacto.

El final de sus años de escolarización fue un momento decisivo para Bach. No contaba ni con el apoyo ni el dinero paternos para seguir formándose en la universidad o ni siquiera para proseguir sus clases con Böhm. Hasta entonces había dado el audaz paso de abandonar su casa para emprender dos años de intenso estudio. Ahora, con diecisiete años, llegaban las decisiones cruciales: optar por la opción más a la moda (arriesgada pero, por regla general, lucrativa) de postularse para entrar en la compañía de ópera de Hamburgo, utilizándola, como hizo Händel, de trampolín para conseguir la fama en el extranjero y una experiencia de miras más amplias; o dedicarse a una carrera para la que ya contaba con una experta formación como organista y músico de iglesia. Aquí Böhm se encontraba en una posición perfecta para ofrecer consejo, ya que había trabajado de forma regular como integrante de la sección de continuo en la orquesta de la ópera de Hamburgo hasta 1698 y a tiempo parcial desde entonces. Cuando Forkel le preguntó qué es lo que llevó a su padre de Luneburgo a Weimar (en 1702), Carl Philipp Emanuel contestó sencillamente: *Nescio*, esto es, «No lo sé».[44] Nosotros, sin embargo, sí sabemos que en julio de 1702 solicitó con éxito el puesto de organista en Sangerhausen, aunque la decisión de las autoridades eclesiásticas sería revocada en noviembre por el duque de Weissenfels, que se decantó por otro candidato más experimentado. En Navidad, o poco después, Bach estaba en Weimar y aparece en una lista como lacayo (hay testimonios de los pagos a «Dem

Laquey Baachen») del duque más joven, Juan Ernesto. Este no era precisamente el puesto que esperaba tener y necesitaba de ulteriores consejos.* El propio Bach describió más tarde su puesto como el de *HoffMusicus* (músico de corte) y, de manera aún más rimbombante, como *Fürstlich Sächsischer HoffOrganiste zu Weimar* (organista de corte del príncipe sajón en Weimar).[45] La mejor fuente de orientación debió de llegar al volver al lugar donde había empezado, Eisenach, en la persona del primo de su padre, Johann Christoph, que acababa de cumplir sesenta años y que ahora estaba al frente oficiosamente del clan Bach. No sabemos con seguridad si Bach regresó a sus raíces turingias, pero había poderosos motivos para hacerlo.

Debió de llegarle la noticia de que Christoph, después de años de luchas para lograr mantener a su mujer enferma y a sus siete hijos, pasaba ahora por serios problemas de salud. Tras las emociones de su educación formativa en Luneburgo y los viajes organísticos a Hamburgo, Johann Sebastian debía de estar seguramente deseoso de hacer gala de sus nuevas capacidades, sus poderes de improvisación y quizá incluso de algunas composiciones que podría haber tenido la valentía de mostrar a tan «profundo compositor».[46]† No sería

* Parece ser que fue Johann Effler, el anciano organista de la corte de Weimar, un antiguo colega del padre de Bach, que mantenía estrechos vínculos profesionales con la familia desde hacía más de treinta años, quien negoció la oportunidad en Weimar para Johann Sebastian después del desastre de Sangerhausen, permitiéndole ser su sustituto de vez en cuando en el breve tiempo que pasó allí. También es posible que pusiera por escrito buenas palabras para él cuando se vislumbró la posibilidad del trabajo de Arnstadt (véase *infra*) y que facilitara su regreso a Weimar en 1708 (véase Wollny, «Alte Bach-Funde», *op. cit.*).

† Bach también se habría mostrado deseoso de ver y oír por sí mismo cómo iba avanzando la plasmación del gran sueño de su primo: la construcción de un gran órgano nuevo, de cincuenta y ocho registros, cuatro manuales y pedales, para la Georgenkirche. Bach había conocido a su constructor, Georg Christoph Stertzing, desde que era un niño, probablemente desde el momento en que era lo bastante grande como para deslizarse

sorprendente que hubiese consultado a Christoph sobre sus perspectivas profesionales aquí, en el centro geográfico familiar, así como que quisiera asegurarse de que su candidatura para cualquier vacante futura no chocara con las aspiraciones de sus hermanos o primos (había estudiado en el colegio de Eisenach con los dos hijos pequeños de Christoph) o incluso con las de cualquiera de los miembros de mayor edad de la familia. Al volver a ver a este antiguo pilluelo, ahora convertido ya casi en un hombre hecho y derecho, Christoph debió de sentir un orgullo y un placer inmediatos al observar su talento deslumbrante, y darle consejo tuvo que hacerle feliz.

No había nadie más cualificado que Christoph para evaluar las dotes de Johann Sebastian, o mejor situado que él para planificar juntos cómo obtener un puesto profesional. Resultó muy conveniente que el cuñado de Christoph, Martin Feldhaus, el burgomaestre de Arnstadt, fuera responsable de supervisar el trabajo de Johann Friedrich Wender para construir un nuevo órgano en la Neukirche de Arnstadt, ya que pronto habría de necesitar asesoramiento profesional. Tras haber contemplado el virtuosismo de Johann Sebastian como intérprete, y más tarde su destreza técnica a la hora de evaluar el incompleto órgano de Stertzing en Eisenach (y cómo resistía la comparación con los extraordinarios instrumentos de Schnitger que había oído y posiblemente tocado hacía poco tiempo en el norte de Alemania), Christoph debió de tener plena confianza en Johann Sebastian para reco-

dentro y fuera de los secretos de los tubos mientras Stertzing y Christoph Bach se afanaban juntos por reparar el viejo instrumento, que databa de 1576. Más tarde, mientras vivía bajo el techo de su hermano, en Ohrdruf, pudo haber realizado fácilmente visitas al taller de Stertzing. Ahora, a los diecisiete años, era ya lo bastante competente y experto como para asesorar a Stertzing en su trabajo en el nuevo instrumento que, como afirmó Christoph, de manera más esperanzada que real, «se acerca cada vez más a su terminación». El trabajo sólo quedaría completado cuatro años más tarde y, para entonces, Christoph ya había muerto.

mendarlo en los dos trabajos en Arnstadt: como «asesor» del órgano de Wender y, dado que el puesto había quedado vacante, como organista de la Neukirche. Además de Johann Sebastian, había probablemente otros diez Bach con la cualificación suficiente para ocupar una vacante así, cuatro de ellos hijos del propio Christoph, aunque el propio hermano de Johann Sebastian, y antiguo profesor de órgano, el Johann Christoph de Ohrdruf, era probablemente el candidato mejor y más experimentado de todos.* Johann Sebastian tenía buenos motivos, por tanto, para proseguir viaje desde Eisenach hasta Ohrdruf durante el verano de 1702. Probablemente, su hermano mayor debió de dejarle claro enseguida que se encontraba bien asentado en Ohrdruf y que no se interpondría en el camino de Johann Sebastian en caso de que le ofrecieran a él la oportunidad de asesorar en la construcción del nuevo instrumento en la Neukirche o de convertirse en su organista a tiempo completo.† También es posible que

* Arnstadt era una ciudad con la que Christoph mantenía fuertes lazos desde que sustituyó durante un año (1690) a su tío abuelo enfermo, Heinrich. Su padrino era Christoph Herthum, que fue el sucesor de Heinrich Bach como organista municipal y de la corte, y cuya opinión debió de tener mucho peso en el nuevo nombramiento. Herthum tenía también un interés personal, ya que su propio yerno, Andreas Börner, estaba tocando en ese momento para los servicios que se celebraban en la Neukirche y contaba, por tanto, con un derecho legítimo anterior. A esta situación ya de por sí bastante complicada se sumaba además el hecho de que Herthum estaba relacionado por matrimonio con los Bach (su mujer, Maria Catherine, era hermana del Johann Christoph de Eisenach).

† Con el paso de los años, el hermano mayor de Johann Sebastian parece haber mantenido su nido muy cómodamente en Ohrdruf y las decisiones relativas a su carrera las tomó con la firme expectativa de recibir la herencia de su mujer. Ya en 1696 se había sentido lo bastante seguro como para hacer caso omiso del interés mostrado por la principal iglesia de la cercana Gotha para que sustituyera a Pachelbel, su antiguo maestro. Once años después, gracias a su mujer, se convirtió en el propietario de una «*Haus und Hof*» ('casa con jardín') en el barrio *Langgassen* de la ciudad, que tenía siete campos y siete acres unidos a ella.

Johann Sebastian pasara a su hermano valiosos manuscritos para teclado que incluían once obras de su profesor Georg Böhm, junto con otras de su predecesor, Christian Flor, así como un grupo de piezas de destacados compositores franceses de la época, todo ello como una manera de saldar la deuda de gratitud que tenía contraída con su hermano por la educación que le había procurado y por la aquiescencia que había mostrado en su traslado a Luneburgo. Éste no fue más que el primero de muchos intercambios futuros de material manuscrito para dos nuevas antologías de música contemporánea en las que habrían de colaborar los dos hermanos en el curso de los próximos años.[47]

Entretanto, el camino quedaba expedito para que Johann Sebastian aceptase la invitación de Martin Feldhaus, el alcalde a tiempo parcial de Arnstadt, para examinar y asesorar en la construcción del nuevo órgano de la iglesia. Un día de junio de 1703, un carruaje privado se detuvo a las puertas del castillo de Weimar para transportar al lacayo del duque cuarenta kilómetros en dirección suroeste, hasta Arnstadt. Feldhaus se había arriesgado a contratar al primo de su mujer, que tenía entonces dieciocho años, para juzgar si los ochocientos florines votados por el concejo para la construcción de un nuevo órgano constituían una inversión razonable. En última instancia, sin embargo, cualquier derecho de aprobación de un puesto musical en Arnstadt recaía en el conde local, Anton Günther II de Schwarzburg. Éste había solicitado sistemáticamente a un Bach, así que tendría a uno: el mejor de los que estaban disponibles, que llegaba rodeado de los mayores elogios y por un coste muy razonable. Bach se puso inmediatamente a trabajar nada más llegar y durante los primeros días fue requerida su presencia para valerse de todos sus conocimientos técnicos: la medición de la presión del aire y el grosor de los tubos (comprobar, por ejemplo, si Wender había recurrido al método más fácil y rápido de sustituir estaño por acero en los tubos que quedaban ocultos a

la vista); asesorar en la armonización de los tubos de lengüeta y especialmente los tres grandes registros de dieciséis pies, la calidad de la pulsación y el rebote de las teclas. Sabemos por Carl Philipp Emanuel que lo primero que solía hacer su padre al probar un órgano era ver si tenía «buenos pulmones»: «Para saberlo, sacaba todos los registros posibles, y tocaba con la textura más llena y rica posible. Cuando lo hacía, los organeros habitualmente palidecían aterrorizados».[48] Posteriormente expresó su grado de satisfacción con el nuevo instrumento y dos semanas después, ya de vuelta en Weimar, Bach recibió el pago completo de sus honorarios como examinador y de sus gastos—pagados con el impuesto municipal a la cerveza—, tras lo cual le llegó la confirmación de una oferta para que ocupara el puesto de organista en la Neukirche: se redactó un contrato el 9 de agosto y fue firmado por el conde. No está claro cómo consiguió Bach liberarse de su trabajo al servicio del duque Juan Ernesto en Weimar, pero el 14 de agosto comunicó al consistorio de Arnstadt que aceptaba el puesto y se hizo cargo de sus obligaciones en la Neukirche de la ciudad.

Pocos meses antes, en ese mismo año, justo después de su decimoctavo cumpleaños, la familia perdió sucesiva y rápidamente primero a Maria Elisabeth, la mujer de Johann Christoph de Eisenach, y dos semanas después al gran Johann Christoph. De ahí que esta figura absolutamente esencial de los Bach anteriores a Johann Sebastian no viviera nunca para ver completado su amado proyecto de un nuevo órgano, ni pudiera contemplar el espectacular desarrollo creativo de su joven primo, ni siquiera los primeros pasos de una carrera que es muy posible que él hubiese contribuido a alimentar y guiar. Con su muerte, fue Johann Sebastian Bach quien ya había demostrado, más allá de cualquier posible reparo, que poseía las dotes musicales para ser tomado en se-

rio dentro de esta familia extremadamente musical (el nombramiento de Arnstadt constituía, en cierto modo, una prueba de ello). Hasta entonces había mostrado no sólo una poderosa aptitud natural, sino también una determinación que le permitía hacer frente a la adversidad. Existe la creencia popular de que el talento se basa en una capacidad innata que garantiza que su poseedor habrá de destacar; pero la historia de los primeros años de Bach indica hasta qué punto poder alimentar su talento dependió tanto del azar como de la planificación. Sin la presencia y la inspiración del viejo Christoph, la formación musical de Johann Sebastian podría haber carecido fácilmente de la chispa inicial decisiva y haber dado lugar a algo mucho menos interesante. De no haber trabajado como aprendiz de su hermano mayor tras la muerte de sus padres, sus capacidades como instrumentista de teclado habrían permanecido latentes durante una serie de años y podría no haber hecho los progresos técnicos o adquirir la seguridad en sí mismo suficientes para alejarse de su ciudad natal y solicitar que le diera clases el tercero de sus mentores, Georg Böhm. Sin Böhm, la entrada en la rica y cosmopolita vida musical de Hamburgo, con su nuevo teatro de ópera y sus numerosos y espléndidos órganos de iglesia, podría haber resultado mucho más difícil. Sin la oportunidad de observar desde muy cerca al gran organero Arp Schnitger y de oír tocar al maestro de Böhm, Johann Adam Reincken, estos excelentes instrumentos, podría no haberse producido la consolidación de sus talentos y haber carecido, por tanto, de la cualificación para ser considerado seriamente a una edad tan temprana para ocupar el puesto de Arnstadt. Éstas son tan sólo las primeras de una serie de conexiones plausibles que pueden hacerse entre los hechos establecidos de la vida de Bach, las circunstancias verificables de su niñez y sus años escolares, las obras que estudió e imitó y la música que pronto empezaría él mismo a componer. Al haberse visto obligado a confiar en sus propios recursos in-

ternos durante gran parte de su adolescencia tras haber quedado huérfano, pero impulsado hacia delante por una ambición palpable de destacar y por una voraz curiosidad musical, a los dieciocho años, Johann Sebastian Bach estaba ya preparado para resistir la comparación con sus coetáneos: ese grupo de compositores-músicos de un talento excepcional nacidos en 1685, o poco antes.

4
LA QUINTA DEL 85

Unus homo est quod vult, fit quod lubet, agit quod placet.

[Sólo el hombre es aquello que quiere, llega a ser aquello que desea, hace lo que le agrada].

GIAMBATTISTA VICO,
Le orazioni inaugurali,
n.º 3, Nápoles, 1700*

Tres músicos de extraordinaria distinción futura cumplieron dieciocho años en 1703: Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach y quien luego se haría llamar George Frideric Handel. Tan sólo dos años antes que ellos nació el francés Jean-Philippe Rameau, mientras que los dos mayores de esta clase de seis (y los de mayor fama en su tiempo), Johann Mattheson y Georg Philipp Telemann, nacieron en 1681. Desde nuestro privilegiado mirador, lo que nos sorprende es la decisiva influencia que tuvieron—y siguen teniendo—al menos cuatro de ellos en el posterior repertorio que se interpretaría de manera habitual y que condujo hasta Haydn, Mozart y más allá, y que a los tres primeros se les concediera un póstumo e imperecedero estatus canónico en el curso del siglo XIX. Ésta no es, por supuesto, la manera en que otros los vieron en este momento; su aspec-

* Catedrático de Retórica en la Real Universidad de Nápoles, Vico también mantenía que el primer medio de expresión humana era el canto: una sorprendente afirmación antropológica, que luego se vería refrendada y adquiriría relevancia para los padres fundadores de la ópera y su creencia en que la música podía dar vida a personajes históricos o alegóricos por medio de sus convincentes poderes de expresión (G. Vico, *Scienza nuova*, 1725, 1.2.lix).

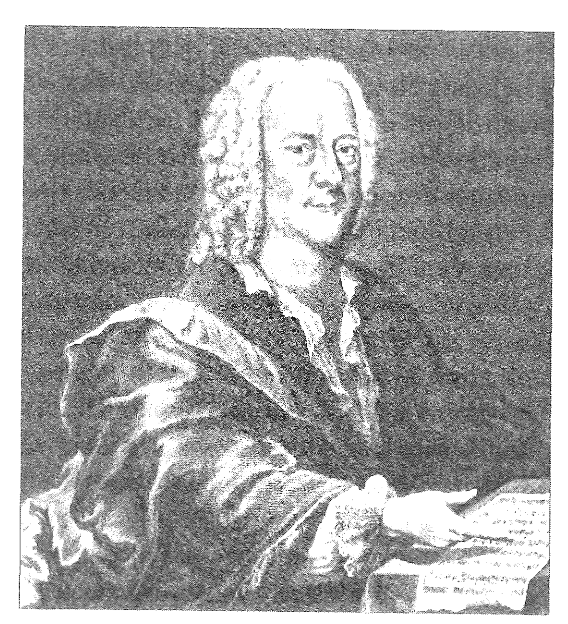
to era más bien el de músicos noveles que acababan de hacer su aparición bajo las luces del escrutinio público con diversos plumajes y con diferentes grados de preparación. Mientras que no es difícil percibir una predisposición genética hacia la música en los casos de Scarlatti y Bach (como ya se ha examinado en el capítulo 3), para los demás supuso una elección consciente, aun cuando hubiera signos claros de aptitud a una edad temprana—como sucedió con Mattheson—o un talento manifiesto enfrentado a la determinación paterna, como fue el caso de Telemann y, en menor medida, de Händel y Rameau. Pero, en cualquier caso, a los dieciocho años, la manera que eligieron para anunciarse al mundo no fue esencialmente como «compositores». En este momento nos encontramos aún a un siglo de distancia del cliché romántico del compositor como un genio creativo aislado que lucha con sus demonios interiores en un desván solitario.

La quinta del 85 estaba integrada esencialmente por músicos todoterreno, versátiles artesanos. También eran brillantes virtuosos de sus instrumentos. Bach, Händel y Scarlatti estuvieron al borde de ser reconocidos como los más destacados instrumentistas de teclado de su tiempo, con Rameau no muy por detrás de ellos. Armados con estas cualidades de facilidad, versatilidad, oficio y pericia ante el teclado, tenían todos los motivos para sentirse confiados cuando decidieron embarcarse en la profesión musical. La división entre compositores y teóricos no era en absoluto tan rígida como acabaría resultando más adelante, y la membrana que separaba al compositor del intérprete era inexistente. Lo que distinguió a la quinta del 85 con respecto a las generaciones anteriores fueron casi por igual el excepcional potencial que demostraron y las nuevas oportunidades que se abrieron ante ellos: la suya fue la primera generación de músicos que pudo ver cómo se inauguraba un tiempo nuevo y empezaba a desvanecerse el espectro de un estado de guerra y devastación

continuas, esa sensación de desazón que, durante la mayor parte del siglo anterior, había arruinado los esfuerzos de las generaciones de sus padres y abuelos para garantizar unos ingresos seguros que les permitieran vivir de la música. Ahora, cuarenta años después, en un entorno menos precario, el pastor Sebastian Kirchmajer señaló que «la mayoría de las personas aman y aprenden con agrado sólo aquellas artes que adornan y llenan la cartera o que, de alguna manera, proporcionan ganancias».[1]

¿Cuáles, entonces, de estos seis músicos, según el pronóstico de los expertos en la forma compositiva en 1703, habrían de encabezar la lista de los destinados a la fama y la gloria futuras? El claro favorito era Telemann. Tras haber mostrado desde muy pronto maneras prometedoras, a los veintidós años avanzaba ya con paso firme. Hijo de un diácono con formación universitaria de Magdeburgo (que murió antes de que Telemann cumpliera los cuatro años), parcialmente autodidacta como músico,* decía haber compuesto su primera ópera cuando tenía tan sólo doce años. En 1701, tras haberse dejado a propósito en casa todos sus materiales musicales (instrumentos y composiciones) excepto uno, fue a Leipzig con la firme intención—así reza su versión—de estudiar Derecho en su Colegio Paulino. Al encontrar la solitaria composición, a su compañero de cuarto no tardó en escapársele que entre ellos había un músico de extraordinarias capacidades. En rápida sucesión vemos cómo Telemann interpreta su música para el Salmo 6 el domingo siguiente en la Thomaskirche; recibe un encargo del alcalde

* Resulta extraordinario que, en sus tres autobiografías, Telemann no mencione a ningún profesor aparte del *Cantor* de Magdeburgo, aunque es evidente que los directores de sus colegios en Zellerfeld y Hildesheim fomentaron en él el autodidactismo. Hasta ahora nadie ha sido capaz de explicar cómo acabó modelando su estilo a partir de los de Steffani, Rosenmüller y Caldara, más allá del hecho de que «modelar» era en aquella época un elemento muy arraigado en el método educativo.



Grabado de Georg Philipp Telemann (1681-1767), el más prolífico de los coetáneos de Bach, venerado en la época como el compositor alemán más destacado de la primera mitad del siglo XVIII.

de Leipzig para componer una nueva cantata religiosa cada dos semanas que habría de interpretarse en esta misma iglesia, para gran fastidio de su *Cantor*, Johann Kuhnau; funda el *collegium musicum*, una competente orquesta semiprofesional que «solía estar integrada por hasta cuarenta estudiantes» cada vez (tenía claramente una habilidad especial para atraer hacia su órbita a los estudiantes de música con talento y lograr mantener su atención); recibe el nombramiento para el puesto de primer organista y director de música de la Neukirche; y es finalmente propuesto, a los veintiún años, como director de música del teatro de ópera de los ciudadanos de Leipzig. Tres años después tenía ya al menos cuatro óperas de su propia autoría. No es de extrañar que, en

su desconcierto, Kuhnau tratara de desacreditarlo como un mero «músico de ópera».*

Mucho más lejos hacia el sur, los expertos en la forma habrían situado por todo lo alto las posibilidades y el rico talento del purasangre napolitano, Domenico Scarlatti. Poseía, sin duda, pedigrí: tras formarse y trabajar luego junto a su padre, el distinguido compositor Alessandro, había sido nombrado organista y compositor de la capilla real en Nápoles antes de cumplir los dieciséis años; a los dieciocho acababa de regresar a su puesto en Nápoles después de pasar cuatro meses en Florencia y estaba ocupado en la composición de sus dos primeras óperas. Pero, según Alessandro, ni Nápoles ni Roma eran lo bastante buenas para su hijo. Pronto fue enviado a Venecia, que seguía siendo el epicentro de la producción operística, como había venido siéndolo durante un centenar de años. Con la sabiduría de la experiencia, y a la vista de la posterior reputación de Domenico—como compositor no de óperas, sino de brillantes y extravagantes sonatas para teclado—, la promesa de su padre de no cortar las alas del «aguilucho» que tenía por hijo se reviste de un cariz conmovedor y profético.

Jean-Philippe Rameau empezó como el segundón. Aunque dio muestras de agudeza en el colegio, sus resultados académicos fueron, al parecer, deplorables, pero es posible que las extrañas actividades de sus profesores jesuitas en el ámbito del teatro musical didáctico, que constituían una parte de su currículo educativo, sembraran en este momento las semillas de una atracción hacia la ópera que acabaría

* Bajo la superficie de esta rivalidad se encontraban las semillas de una disputa sobre el papel de los estudiantes y otros supernumerarios de la universidad que participaban en la liturgia musical de las iglesias de Leipzig, cubriendo los huecos que dejaban el número insuficiente de profesionales y los *Thomaner* como parte de un complejo sistema de permutas que auguraba futuros problemas para el sucesor de Kuhnau, Johann Sebastian Bach (véase el capítulo 8).

germinando de forma tardía. Con su mente puesta en dedicarse a la música, las esperanzas paternas de verlo formando parte del mundo del Derecho quedaron hechas añicos desde el momento en que su padre organista accedió a que se fuera de Dijon a los dieciocho años para estudiar música en Italia. Después de estudiar durante varios meses en Milán, acabó uniéndose a una compañía de artistas ambulantes «como primer violín», y no sabemos nada del alcance o la calidad de su formación musical italiana: tan sólo que, años más tarde, él se lamentó de que hubiera sido tan breve. Tras su regreso a Francia, trabajó durante un tiempo como organista en la catedral de Aviñón y luego, a partir de 1703, de forma más permanente en Clermont-Ferrand, donde ya se puso a trabajar en su *Premier Livre de pièces de clavecin*, publicado en 1706. Reconocido posteriormente como el erudito más destacado de la ciencia de la música contemporánea, Rameau, a la edad de cincuenta años, emergería como una de las voces musicales más personales del último Barroco, convirtiéndose en el mayor exponente de la *tragédie lyrique* y la *opéra-ballet* de la historia de la ópera francesa, aunque eran pocos en este momento quienes podrían haberlo predicho.

Johann Mattheson, hijo de un próspero recaudador de impuestos de Hamburgo, fue un niño prodigio. Desde los seis años recibió clases privadas de música y aprendió a tocar los instrumentos de teclado, además de varios otros instrumentos y composición. A los nueve años cantaba ya la parte de tiple de sus propias composiciones acompañándose él mismo al órgano, aun antes de que pudiera llegar a los pedales, en varias iglesias de su ciudad. El Theater am Gänsemarkt de Hamburgo se había fundado como una empresa comercial en 1678 como el primer teatro de ópera público que abría sus puertas fuera de Italia. A los quince años, Mattheson estaba pisando sus tablas, encarnando a muchas de las protagonistas femeninas. A los dieciséis se había pasado a los papeles de tenor y había empezado a componer óperas. A los

dieciocho encarnó el papel protagonista de su propia obra *Die Plejades, oder das Sieben-Gestirne*. Mattheson era ahora la *Hauptperson* ('la persona principal') de la Ópera de Hamburgo, a la que se mantendría vinculado hasta que tuvo veintitrés años, ya que le procuraba «las mejores oportunidades posibles» en lo que respectaba a la composición, mucho más allá de lo que podrían haberle enseñado los conservatorios tradicionales.[2] El objetivo de los compositores, postulaba en 1700, debería ser escribir para generar «emociones especialmente intensas, serias, duraderas y extremadamente profundas», aunque, a partir de la evidencia de su propia *Der edelmüthige Porsenna* (1702), se quedó muy por debajo de su ambición.* Mattheson se sentía quizá irritantemente orgulloso de su inteligencia; sin embargo, este erudito sofisticado y con una vasta cultura era quien se situaba a la cabeza de las apuestas de quienes entendían de esto. Posteriormente escribió sobre música desde la posición ventajosa que brinda la experiencia práctica, no sólo como observador, sino también como profesional cualificado. Pensaba que los teatros de ópera eran esenciales para el orgullo cívico, una necesidad, al igual que contar con bancos eficientes: «Estos últimos procuran la seguridad general, los primeros la educación y el solaz [...] allí donde están los mejores bancos están también los mejores teatros de ópera», sostenía.[3]

Los inicios en la música de Händel fueron casi igual de pro-

* Solía pensarse que la música de Mattheson quedó destruida en los bombardeos aéreos de Hamburgo durante la Segunda Guerra Mundial, y que, en cualquier caso, es probable que sus óperas no fueran más que una pálida sombra de las de Reinhard Keiser: obras que se ofrecían unas veces en la lengua vernácula, otras en italiano y otras en un curioso híbrido conformado por recitativo alemán y arias italianas. Sin embargo, una reposición ofrecida en Boston en 2005 de *Boris Godunov* (1710) de Mattheson, recuperada junto con otras óperas suyas en Moscú y San Petersburgo, parece haber provocado una impresión ligeramente más positiva de sus aptitudes como compositor de ópera.

metedores. Su anciano padre—cirujano y *valet de chambre* del duque de Sajonia-Weissenfels en la ciudad de Halle, que se había visto enormemente afectada por la Guerra de los Treinta Años y que se había anexionado recientemente a Prusia—se opuso aparentemente a que su hijo hiciera suya una profesión que consideraba como «una especie de oficio de vendedor ambulante: charlatanería barata cuando todo lo demás fallaba». Pero es más que probable que esto pertenezca a la misma categoría de anécdotas de la infancia contadas a la familia y a los discípulos que ya nos hemos encontrado con Bach—que servían para reforzar una imagen de una niñez llena de carencias y de la determinación juvenil para proseguir con la carrera elegida al margen de los obstáculos—, un tema recurrente en las autobiografías de los músicos de la época y en las novelas de Wolfgang Caspar Printz (en particular su *Musicus vexatus... Cotala*, 1690). La educación musical de Händel en Halle fue, en realidad, afortunada en varios sentidos. Tuvo la suerte de encontrar como profesor de instrumentos de teclado y de composición a Friedrich Wilhelm Zachow, el progresista organista de la Marienkirche y director del *chorus musicus* local. La experta educación privada de Zachow se complementó con el contacto con la música sacra alemana y latina ricamente imaginativa del vice *Capellmeister* de Halle, Johann Philipp Krieger, con la música que Händel compiló durante sus viajes italianos (vendida a la Marienkirche antes de trasladarse a Weissenfels),* y con las obras dramáticas que proporcionaron a Händel sus primeras impresiones de la ópera de corte alemana. Es posible que el acceso a la música italiana contemporánea en muy diversos géneros, tanto para la iglesia como para la ópera, justo antes

* Krieger (1649-1725) había estudiado en Venecia con Johann Rosenmüller durante algunos años en la década de 1670. Acabaría componiendo dieciocho óperas sobre textos alemanes y más de dos mil cantatas sacras, de las que sólo se conservan setenta y seis, las suficientes para hacernos una idea de en qué medida pudo influir en el joven Händel.



Grabado a media tinta de Johann Mattheson (1681-1764), cantante, compositor, erudito y teórico musical, a partir de un retrato de Johann Salomon Wahl.

de que el clero pietista decretara un embargo total de la música sacra con texto latino en Halle, instilara en el joven Händel el deseo de seguir los pasos de Krieger al otro lado de los Alpes y de experimentarla en la misma fuente en que nacía.

Así, a pesar de compartir con Bach, su exacto contemporáneo, tantos elementos de la educación musical básica y una actitud impregnada en ambos casos por las doctrinas de Lutero, una predisposición más cosmopolita habría puesto a Händel en este momento en una posición ventajosa. En 1702, a los diecisiete años, ya se había matriculado en la Universidad de Halle, donde «debe de haber cobrado conciencia de la tendencia fuertemente progresiva que había en el ámbito de las ciencias filosóficas en la universidad», tal y

como se hallaban representadas por Christian Thomasius y, más tarde (después de que se hubiera ido Händel), por Christian Wolff, lo cual hizo de Halle «uno de los centros de la Ilustración alemana»,[4] en una época en la que Bach no contaba con los medios económicos equivalentes para ampliar su educación formal más allá de sus años escolares en Luneburgo. En la primavera del año siguiente, aconsejado quizá por su nuevo amigo Telemann, eran tales sus ambiciones musicales «que lo incitaban a escapar más allá de los estrechos confines de Halle, con sus mezquinas disputas y su petulancia comercial», que Händel hizo las maletas y puso rumbo a Hamburgo «por su cuenta y riesgo, y principalmente con vistas a una mejora», en palabras de su primer biógrafo, John Mainwaring.[5] Afortunadamente para él, poco después de su llegada se juntó con Mattheson (cuatro años mayor que él), que se arrogó haber ejercido para él el papel de guía sobrado de experiencia dentro de esta ciudad llena de aventuras. «Händel vino a Hamburgo en el verano de 1703, siendo rico únicamente en aptitudes y buenas intenciones», escribió más tarde Mattheson de un modo muy característico de él. «Yo fui casi la primera persona con quien trabó relación. Lo llevé a visitar todos los coros y órganos de la ciudad, y lo introduje a las óperas y conciertos».[6] En agosto viajaron juntos a Lübeck—en un ambiente lleno de camaradería y bravuconadas, en el que ambos competían y trataban de sacar lo mejor el uno del otro con la composición de «numerosas dobles fugas en el carruaje»—, evidentemente para presentarse a una audición con objeto de ocupar el puesto de organista de la Marienkirche. Pero había una pega: casarse con la madura hija del organista saliente formaba parte, al parecer, del trato, y ambos rehuyeron verse involucrados, ya que ninguno de los dos sentía «la más mínima inclinación» en ese terreno. Händel ya había tenido dos veces la oportunidad de convertirse en un músico de iglesia alemán, como lo era Bach, y las dos veces había rehusado aceptar, ya que sentía—y fue sin duda

Mattheson quien le alentó a ello—una atracción más poderosa por el mágico mundo de la ópera.

La inauguración del Theater am Gänsemarkt en Hamburgo a finales de la década de 1670 actuó como un imán para los músicos con ambiciones del norte de Alemania. Aquí se encontraba la base para una futura carrera: arriesgada, pero con grandes recompensas. Mattheson, Händel y Telemann se sintieron todos ellos atraídos hacia Hamburgo y su teatro de ópera en diferentes momentos y, en el caso de los dos primeros, fue allí donde pasarían su etapa de aprendizaje teatral bajo la dirección de Reinhard Keiser. Compositor prolífico y brillante, Keiser parece haber sido una personalidad incansable y algo disoluta, muy admirada por sus colegas, como Scheibe, Mattheson y Hasse. Su importancia, a ojos de Charles Burney, se cifraba en que desplegaba «todo el vigor de una invención fértil y la corrección del estudio y la expresión». Bach llegó a conocer con seguridad su música y es posible que siguiera el ejemplo de Keiser en su empleo dramático del *arioso* en la música de sus Pasiones. Por lo que respecta a Händel en este estadio de su carrera, contamos únicamente con el testimonio menos que fiable de Mattheson, según el cual, a su llegada a Hamburgo en 1703, «componía arias largas, larguísimas, y cantatas realmente interminables, que no poseían ni el tipo correcto de destreza ni de gusto, aunque sí eran completas en su armonía, pero las enseñanzas que adquirió en la elevada escuela de la ópera lo orientaron muy pronto hacia otras modas».[7] A pesar de su precaria situación, acosada como estaba por las deudas, de sus frecuentes cambios de rumbo y de su vulnerabilidad a lo que era un constante malestar social, la Ópera de Hamburgo se mantenía como un faro para cualquier músico en ciernes que anduviera en busca de oportunidades y de conseguir un empleo. Las críticas constantes de un clero (o «policía bíblica», como era ocasionalmente conocido) que no cesaba un segundo en su vigilancia se traducían en que de vez en cuando se

ofrecían temas religiosos a modo de apaciguamiento. Aunque prevalecía un peculiar eclecticismo, con recitativos en alemán sirviendo a menudo de enlaces con arias de bravura cantadas en italiano, ofrecía la posibilidad de aprender y de sumergirse en los lenguajes italianos y franceses más recientes. Según Mattheson—sólo puede haber estado pensando en Hamburgo—, un teatro de ópera cívico era una «universidad musical», un laboratorio donde experimentar en la doble condición de intérprete y de compositor.*

Las diferentes maneras de acercarse al mundo de la ópera de esta quinta del 85 nos permiten asomarnos a la variedad de sus intereses, orientaciones y ambiciones. En las presentaciones autobiográficas de la época se consideraba *de rigueur* resaltar la diligencia a la hora de buscar teatros de ópera en los viajes que se hubieran realizado. Así, Telemann piensa que deberíamos saber que viajó siendo muy joven hasta nada menos que Brunswick y Berlín sólo para poder vivir la ópera de primera mano, aunque consiguió acceder al interior «oculto por amigos, ya que se admitía a muy pocos foráneos». La ópera quedó enganchada a su cuello «como una tormenta»,

* En otro pasaje de su obra, Mattheson expresó su creencia en el valor intrínseco de la ópera: «Un buen teatro de ópera es nada menos que una academia de las bellas artes—arquitectura, perspectiva, pintura, maquinaria, danza, interpretación, ética, historia, poesía y, especialmente, música—en la que todas se combinan de inmediato conjuntamente y en la que se experimenta continuamente con ellas por el placer y la edificación del espíritu de audiencias distinguidas e inteligentes. Sin embargo, sin un vivero tan bien planificado como la ópera [...] tanto la mejor como la peor música habrán finalmente de arruinarse y desaparecer. Lo cierto es que ni siquiera en la iglesia seguirá teniendo un lugar imperecedero. El derrumbamiento de la ópera provoca el derrumbamiento de la esencia misma de la música». Casi como una ocurrencia posterior, Mattheson añadió: «Las óperas son las academias de la música, así como los conciertos son sus escuelas de enseñanza secundaria, pero su verdadera vocación se encuentra en la iglesia y su lugar eterno en el cielo, sí, su lugar y su voz, por así decirlo» (J. Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744, pp. 103-104).

nos dice. Ahora, a los veintiún años, se encuentra ya a cargo de un teatro de ópera en Leipzig. Händel, con Mattheson a su lado, hace su entrada decidida y audazmente en el Theater am Gänsemarkt de Hamburgo y consigue que lo contraten al momento como violinista de la orquesta de Reinhard Keiser. Domenico Scarlatti, entretanto, está haciendo justamente lo contrario: tratando de alejarse del influjo paterno y del plan prefijado de que se dedicara al mundo de la ópera. Rameau—que acabaría demostrando a largo plazo que era el compositor de ópera más original de los cinco—aún no ha dedicado quizá al asunto un solo pensamiento.*

Aunque los integrantes de la quinta del 85 nacieron en culturas musicales diversas, la ópera les proporcionó un marco estético o institucional común. La excepción es Bach. Como ya hemos visto antes, en este momento tenía todos los motivos para sentirse atraído hacia Hamburgo. Sus móviles para realizar diversos viajes desde Luneburgo no eran en esencia diferentes de los de cualquier otro organista joven de provincias, como Johann Conrad Rosenbusch, por ejemplo, para recalar en Hamburgo en torno a esta época: «adquirir destreza en el futuro trabando relación con otros artistas famosos y, allí donde sea posible, probar fortuna». Es probable que la habilidad de Bach como instrumentista de teclado lo inclinara, en palabras de Forkel, a «intentar hacer, mirar y oír todo lo que, según las ideas que abrigaba entonces, pudiera contribuir a su mejora».[8] Pero no hay testimonios que sugieran que confinara sus visitas a las iglesias, rehuyendo deliberadamente el teatro como el hogar de «la serpiente retorcida de la ópera»;† ni que Bach pasara por alto «con indife-

* Sería razonable suponer que todos ellos compartieron la idea de la utilidad sustentadora de las pasiones, o «afectos», a la hora de «reforzar y prolongar pensamientos en el alma [...] que de otro modo podrían fácilmente eliminarse de ella» (R. Descartes, *Les Passions de l'âme*, 1649).

† Ésta fue la descripción que le dio (*die krumme Operen Schlange*) Joachim Gerstenbüttel, un ultraconservador y director musical de las cin-

rencia»[9] las mismas oportunidades que Händel iba a buscar pronto dentro de sus muros. El solo hecho de que los redactores de su obituario no mencionen la Ópera de Hamburgo o algún tipo de contacto con su miembro más influyente, Reinhard Keiser, no tiene por qué traducirse en que Bach «en aquel momento no sentía ningún interés especial por la ópera».[10] Hemos visto más arriba que su profesor en Luneburgo, Georg Böhm, que tocaba el clave en la sección de continuo del teatro durante la temporada de verano,* tenía acceso a Reinhard Keiser y al personal de Gänsemarkt, así como a Johann Adam Reincken, el decano de los organistas del norte

co principales iglesias de Hamburgo (véase Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, 1978, p. 199). Las óperas, según un futuro colega de Bach en Leipzig, Johann Christoph Gottsched, «derraman su veneno por medio de versos lascivos, sonidos suaves y movimientos indecentes de los héroes operísticos y sus "dioses"» (P. M. Mitchell, *Johann Christoph Gottsched (1700-1766)*, Rochester (NY), Camden, 1995, p. 37). Se trata de un tema recurrente en la historiografía de Bach. Spitta se refiere a la ópera como «un cultivo extraño en suelo alemán, rico en follaje pero yermo en frutos». Escribe en tono desdeñoso de «esa fantasmagoría chabacana y carente de inspiración» y contrapone los compositores de ópera a «una serie de artistas vigorosos y extraordinariamente dotados que se habrían reído hasta desdeñar la propia existencia si se hubiera querido que desperdiciasen sus talentos por nada mejor que la diversión trivial de una multitud carente de sentimientos» (P. Spitta, *The Life of Bach*, trads. C. Bell y J. A. Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 1, p. 467). Partir del supuesto de una misma y elevada instancia moral es algo que persiste en tratamientos más recientes, como el de Malcolm Boyd, quien atribuye la «resistencia a la ópera» de Turingia (y, de manera implícita, de Bach) a su «fuerte tradición luterana» (M. Boyd, *Bach*, Oxford, Oxford UP, 1983, p. 27). Desde ahí no hay que más que un pequeño paso a las repetidas advertencias de los historiadores alemanes de que la cultura alemana no debería dejarse corromper por la influencia extranjera.

* El nombre «Behm» aparece desde la Pascua de 1694 hasta el martes de Carnaval de 1695 en el registro de deudas del arrendatario de la ópera, Jakob Kremberg (W. Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper 1678-1738*, 1938, Hamburgo, G. Stalling, p. 158), antes de que fuera nombrado organista de la Johanniskirche de Luneburgo en agosto de 1698.

de Alemania, en la iglesia de Santa Catalina. El propio Reincken había sido un coinstigador del teatro de ópera y uno de los directores de su junta rectora. Cualquiera de estos hombres podría haber acompañado fácilmente a Bach, procurándole cartas de presentación para asistir al teatro de Keiser, o incluso haber organizado que participase en alguna de las doce óperas que Keiser compuso para Hamburgo entre 1700 y 1702. Podemos suponer que su curiosidad natural condujo a Bach como oyente dentro de su órbita, a pesar de que, una vez dentro, lo que los primeros biógrafos identificaron como una timidez innata le impidiera establecer los contactos sociales que se necesitaban para alcanzar el éxito en un mundo sometido a grandes presiones y cuyo objetivo era satisfacer «la vanidad de [sus] ejecutantes individuales».[11]

Existe, sin embargo, la posibilidad de que Bach metiera el dedo del pie en estas aguas teatrales y diera marcha atrás, no por ningún tipo de gazmoñería luterana, sino simplemente porque la música que oyó allí le dejara frío. Aunque puede que admirara y aprendiera del empleo del color orquestal y la pintura sonora retórica* de Keiser, es igualmente probable que la estructura sin apenas vuelo, las deficiencias para conseguir una planificación tonal coherente, las quiebras en el mantenimiento del argumento musical y los amaños y compromisos a que es tan proclive la ópera desencantaran a un músico con una determinación tan seria e inquebrantable como la de Bach.† En consecuencia, optó por distanciarse

* Según Mattheson, Keiser fue, de hecho, el primero—además de él mismo, naturalmente—en adoptar «la manera oratoria y racional al ajustar la música a las palabras». Carl Philipp Emanuel Bach señaló más tarde que, en lo que respectaba a «la belleza, novedad, expresión y cualidades placenteras para la mente de su melodía», Keiser estaba a la par que Händel, e incluyó a Keiser en una relación de diez compositores a los que su padre «estimó enormemente» en sus últimos años (NBR, pp. 400, 403).

† ¿Y quién no se sentiría desalentado y nervioso si la primera degustación de una ópera consistiera en la espeluznante historia de dos piratas

de una línea de desarrollo que la mayoría de los compositores de su generación parecían empeñados en abrazar. La muy específica formación que había recibido Bach hasta este momento, con su concentrado énfasis luterano, significaba que había siempre una grieta que separaba su actitud, sus preocupaciones y expectativas de las de sus coetáneos, una grieta que, con el tiempo, acabaría dando lugar a una enorme sima, ya que uno y otros se aferraron tenazmente a sus respectivos caminos.

Así las cosas, los corredores de apuestas de 1703, tras percibir una ausencia de ambición operística declarada, habrían dado por supuesto automáticamente que Bach acabaría por ser un rezagado. Las perspectivas de una carrera eran menos rutilantes sin el ascenso social que traía normalmente aparejado el hecho de codearse con aquellas personas que patrocinaban la ópera. Pero esto no implica que Bach se encontrara aislado, o no estuviera al tanto, del «material» de la ópera

de Hamburgo de renombre local? Así era la ópera en dos partes de Keiser, *Störtebecker und Jödge Michaels*, ofrecida en dos tardes consecutivas en 1701. En 1702 siguieron otros dos títulos en dos partes de Keiser, uno basado en la historia de Ulises, el otro en la leyenda de Orfeo, y *Der Sieg der fruchtbaren Pomona*, así como la interminablemente tediosa *Der edelmüthige Porsenna*, de Mattheson. La oferta de Keiser para 1703 incluyó un drama de época ambientado en Roma y centrado en el dilema entre el sexo y las *raisons d'état* del emperador Claudio, en el que se incorporaron por primera vez a una ópera en Hamburgo arias con un texto en italiano. También había un drama bíblico que presentaba cómo «la sabiduría triunfaba sobre la vida» de Salomón, en el que ocho de las arias eran de Georg Caspar Schürmann. Consideradas en su conjunto, estas «óperas» eran probablemente características de la mezcla heterogénea de estilos e idiomas entonces vigente y que se ofrecía como parte del entretenimiento teatral de una misma tarde. Resulta revelador que Keiser, al frente de uno de los primeros teatros de ópera comerciales que dependieron fundamentalmente del apoyo público para mantener su solvencia, admitiera que se sentía obligado a abrir sus puertas a personajes poco cultivados y de baja estofa sobre el escenario, aunque nunca, dice de modo defensivo, cediendo a *den mauvais goût des Parterre* (*Avertissement* de su ópera *La fedeltà coronata*, 1706).

en el estado en que presentaba para entonces de resultas de su evolución, y no digamos ya que hubiera de mostrarse reacio a valerse en el futuro de este tipo de técnicas dentro de su propia obra siempre que se adecuaran a sus intenciones. Las conclusiones que expresó Friedrich Blume hace medio siglo continúan siendo válidas hoy en día:

> Sigue manteniéndose abierta la posibilidad de que Bach pudiera haber absorbido aquí [en la Ópera de Hamburgo] influencias que no acabaran por fructificar hasta un momento posterior de su vida, una suposición que resulta incluso más probable si se piensa que, a partir de 1714, Bach se revela en sus cantatas como un dramaturgo de altos vuelos, y también si se tiene en cuenta que entre 1702 y 1714 difícilmente pudo haber disfrutado de ninguna otra oportunidad para familiarizarse con el mundo operístico. En numerosas páginas de sus cantatas puede verse que este mundo no le era ajeno. ¿Dónde podría haber conseguido conocerlo más que en su período en Luneburgo y en sus viajes a Hamburgo?[12]

Dentro de poco veremos que Bach iba a valerse de un tipo mutante de ópera que habría de servir a su propósito cuando de dispusiera a componer los pasajes más dramáticos de sus cantatas sacras y sus Pasiones.

El resto de los miembros de su grupo generacional compartían sin duda la suposición subyacente, expresada más tarde por Burney, de que la ópera era entonces la forma artística dominante y que la ópera de estilo italiano era su única variedad pura y verdadera. Cualquier compositor de talla e interesado en el teatro acabará escribiendo, por tanto, antes o después, una ópera.* Esto ha llevado a muchos historiado-

* Esto se halla conectado con lo que Curtis Price ha calificado de «la discutible historia evolutiva del drama musical inglés de los siglos XVII y XVIII» y la cuestionable «suposición de que la ópera en estilo italiano constituye el cenit del drama musical y que esos otros híbridos que mezclan canto y pasajes hablados son necesariamente inferiores» (C. Price,

res de la música a concluir que la ópera, en sus primeros cien años, no cesó de ir gradualmente a «mejor». Por el contrario, en el curso del siglo XVII, desprovista de coherencia narrativa y disminuida ya su enérgica querencia inicial por los contrastes, lo cierto es que fue debilitándose. El contexto inmediato para la aparición de la quinta del 85 es la evolución febrilmente creativa de un organismo alternativo paralelo, que no deberíamos equiparar con la ópera, a pesar de que presenta muchos elementos en común con ella. Cuatro representantes del genio musical del siglo XVII, Monteverdi, Schütz, Charpentier y Purcell—cada uno en un país diferente, todos ellos dotados de una vívida imaginación teatral, una extrema sensibilidad a la hora de reaccionar ante el lenguaje y una inventiva musical excepcional—, buscaron cómo controlar su flujo y cómo encontrar salidas para él. Los resultados de su trabajo en su empeño de otorgar vida dramática a textos poéticos pueden encontrarse no sólo en el género operístico predominante, sino también en diversas formas y afluentes: en oratorios, diálogos bíblicos e *histoires sacrées*, así como en diferentes tipos de música profana compuesta en «estilo teatral» que no estaba necesariamente concebida para el escenario operístico. De modo que cuando decimos que la ópera estaba «en el aire» *circa* 1700 podemos señalar dos amplias manifestaciones: por un lado, la ópera en estilo italiano tal como había ido evolucionando para entonces, que se decantaba hacia un ideal metastasiano de drama que describía fuerzas morales, con un estilo poético ajustado a las líneas vocales; por otro, ejemplos de música dramática en los que una sagaz exploración de la capacidad para abarcar y expresar poderosas emociones humanas ya había dado lugar a composiciones de una sorprendente originalidad.* Por diversas razones, esta última no requería—o, en algunos casos, rechazaba activamente—la representación escénica en un molde teatral convencional. Los miembros de la generación del 85 fueron los primeros que estuvieron en condiciones de enfrentarse a estos dos polos y de elegir o buscar una síntesis entre ellos. El modo en que definamos la ópera *circa* 1700 puede ayudarnos a arrojar luz no sólo sobre las decisiones que hubieron de afrontar Bach y su brillante grupo generacional al comienzo de sus carreras, sino sobre el entorno cultural que delimita el cambiante papel de la música en la sociedad de los albores del siglo XVIII.

Henry Purcell and the London Stage, Cambridge, Cambridge UP, 1984, pp. 357, 3). Gary Tomlinson ha hecho todo lo posible por advertir contra la tendencia de los musicólogos a refrendar «puntos de vista universalizadores de la historia operística». Él, por contraste, percibe su «metafísica cambiante, reluciente» y sugiere que «Los efectos del canto operístico constituyen una subespecie dentro de una enorme familia de experiencias humanas provocadas por una expresión reforzada [...]. Aunque habitualmente la concebimos como una evolución unitaria, la historia operística podría más bien repensarse como un conjunto de manifestaciones diversas, que difieren en niveles fundamentales de formación cultural, del anterior impulso, más profundo y más amplio, por otorgar expresión a una ordenación del mundo que incluye territorios invisibles» (G. Tomlinson, *Metaphysical Song*, Princeton, Princeton UP, 1999, pp. 157, 5, 4, 5).

El camino hacia esa definición comienza en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI con la aparición de un identificable «espíritu de drama musical», una manifestación, aunque sólo una, que daría lugar a lo que se clasifica habitualmente como ópera. Por conveniente que resulte fechar el inicio del género a partir de 1600, y circunscribirlo a la «ópera de corte», resulta saludable recordar que sus pioneros nunca se refirieron a sus obras como «ópera» en ningún momento, ni siquiera como *drammi per musica*. Absolu-

* Esto no quiere decir que el poeta italiano Pietro Metastasio (1698-1782) fuese indiferente al retrato de las pasiones humanas en sus libretos de ópera. Él las veía como «los vientos necesarios con los que se navega por el mar de la vida», mostrándose de acuerdo con Descartes (*Les passions de l'âme*) en que todas las pasiones son «buenas en sí mismas» y en que «no tenemos nada que evitar excepto su mal uso o los excesos».

tamente volcados en explorar las técnicas eruditas de lo que ellos llamaban «hablar con melodía», su preocupación fundamental no consistía en la congruencia de los medios musicales para expresar la acción dramática. De hecho, que no se les ocurriera un solo nombre para el nuevo género sugiere un grado notable de incertidumbre, o al menos de ambigüedad, sobre qué era realmente aquello que estaban inventando o reinventando. A su vez, nosotros deberíamos tener cuidado de proyectar en sus obras experimentales nuestras nociones actuales de aquello que podría constituir típicamente una ópera: ridículo, caro y proclive a berrinches y excesos de divas. No fue como si la Camerata Florentina hubiera podido, de repente, alumbrar la ópera a partir del caldo primigenio: se necesitaba a un músico excepcional—un compositor de genio—para que diera sentido a esta miscelánea rica, pero en ocasiones burda, de iniciativas estilísticas y conferir unidad a todas ellas con un hilo dramático convincente. En el cambio de siglo no existía suficiente interés puramente musical para mantener la atención del oyente, ni bastante inventiva para procurar una línea cantada que se amoldara a su texto. Giulio Caccini desperdició su gran oportunidad en *Il rapimento di Cefalo* en 1600, aburriendo a su audiencia florentina con largos tramos de monótono recitativo. Nadie había dado aún con un lenguaje musical coherente que pudiera asegurar la continuidad musical y una clara estructura en párrafos.

Claudio Monteverdi, asombrosamente, proporcionó todos estos elementos que faltaban en su primera obra transcompuesta para la escena, *L'Orfeo*, ofrecida en la corte de Mantua en 1607. Reconoció que el potencial hasta entonces no explotado de lo que los florentinos llamaban la «nueva música» habría de permitir que la voz del cantante volara libremente sobre una línea de bajo instrumental, procurándole el grado justo de sostén y contrapeso armónico. Las formas melódicas y los modelos rítmicos ya no necesitaban ser atados por los cables de la rígida estructura polifónica. Antes de

L'Orfeo nadie había captado esta libertad potencial para maniobrar ni la había utilizado para trazar ascensos y descensos expresivos para los cantantes que favorecían arranques espontáneos de movimiento: apresurarse, rezagarse o chocar contra el pulso métrico y los rasgueos regulares de los instrumentos de cuerda pulsada del continuo. Monteverdi dio el salto creativo decisivo con *L'Orfeo*: desde una obra pastoril, concebida para ser cantada y no hablada en todo momento, hasta un drama musical con emociones generadas e intensificadas por la música. No sólo se trató el habla de una manera dramática, sino que el drama del habla cantada se acercaba ahora a la condición de música. Al robarle la ropa a la Camerata Florentina, Monteverdi puso de manifiesto la inadecuación de las personas que la llevaban puesta originalmente. Es posible que el radicalismo de *L'Orfeo* no sea plenamente reconocido por los públicos ni siquiera hoy. En una época en la que la vida emocional de los seres humanos estaba convirtiéndose en un tema que despertaba la máxima fascinación—filósofos y dramaturgos intentaban definir el papel de las pasiones en el destino humano, y pintores tan diversos como Velázquez, Caravaggio y Rembrandt, estaban deseosos de retratar la vida interior de hombres y mujeres—, Monteverdi se mostró infinitamente superior a los músicos contemporáneos por el modo sistemático en que exploró y desarrolló los temas musicales de la «imitación» y la «representación». Ahora nos referimos a *L'Orfeo* como una ópera y pensamos en ella como el comienzo de un género; pero eso se debe a que la observamos retrospectivamente a través de la perspectiva de Wagner y Verdi. Para Monteverdi se trataba de una *favola in musica*, una fábula en música: la sorpresa para el oyente contemporáneo era que «todos los actores han de *cantar* sus partes», como escribió Carlo Magno en 1607, revelando con ello que no acababa de saber cómo describir el nuevo estilo de *recitar* cantando.[13] Lo cierto es que Monteverdi estaba cartografiando un nuevo territorio musical a

partir de una nueva visión de la música capaz de emprender una vida propia, que acabaría por dominar la composición durante el siglo siguiente y por tener una relevancia indirecta pero decisiva para la evolución de Bach.

Es posible que, en el fondo de la preocupación que sentía el clero a ambos lados de la línea divisoria confesional en 1600 ante el hecho de que la religión tomara prestadas las ropas del teatro profano, se encontrara algún tipo de presentimiento inconsciente del modo en que varían y chocan los sentidos en su receptividad ante los estímulos visuales, auditivos y táctiles. Les molestaba la infiltración de las técnicas «operísticas» dentro de sus muros y su liturgia. Los músicos contemporáneos encontraron maneras, como hacen invariablemente los músicos, de eludir estas rígidas categorías funcionales y, a la manera de la urraca, coger y robar sólo aquello que les atraía, manteniendo únicamente el más fino barniz formal en aras del decoro, al tiempo que elegían el marco, el diseño y los modos de expresión. Seleccionaban, en primer lugar, la respuesta afectiva apropiada y a continuación las formas musicales para describirla, y no a la inversa. Monteverdi y Schütz podrían haber considerado que sus audiencias, ya fuera en la iglesia o en el teatro, eran igualmente susceptibles al poder persuasivo de la música para resaltar y vivificar la narración. Cuando se trataba de contar una historia, la Biblia era una fuente de eficacia probada, lo suficientemente rica como para equipararse con cualquiera de los antiguos mitos profanos o los relatos históricos del pasado. Desde el momento en que el oyente acepta la idea intrínsecamente ridícula de que los personajes, ya sean bíblicos o históricos, tienen la costumbre de *cantar*, más que de hablar, sus pensamientos, no hay, en cierto sentido, una gran diferencia entre, por ejemplo, una Cleopatra que se lamenta por la pérdida del amor de César o una María Magdalena que llora en

el sepulcro: las dos son personajes «operísticos» con los que puede identificarse el oyente. No es el espacio físico o auditorio, ni la presencia o ausencia de escenografía y vestuario, lo que decide qué, o qué no, puede considerarse verdaderamente como «operístico»: el denominador común es música vinculada a un texto poético como medio para la transmisión y expresión de emoción humana de un centenar de modos diferentes que pueden llegar al corazón del oyente.*

Los menos preocupados a este respecto eran los venecianos. Aun en los primeros envites de declive económico, y asediados por los turcos otomanos, Venecia seguía siendo el fulcro de las artes en Italia. Orgullosa de su mítica imagen republicana y su férrea oposición, tanto política como teológica, a Roma, los ciudadanos venecianos apreciaban su basílica como un santuario en el que coexistían la música ceremonial estatal y un hábil despliegue de grupos corales—en antifonía, *en échelon* o en permutaciones en eco—con las meditaciones sonoras más absortas e íntimas que se habían apropiado ya del voluptuoso vocabulario de las primeras óperas. Cuando Monteverdi situó estos estilos codo con codo en su gran *Vespro della Beata Vergine* (1610), creó el mosaico musical más rico y más extraordinariamente elaborado compuesto hasta la fecha—una auténtica *opera sacra* que cobraría vida por medio de la interpretación—, demostrando justamente cuán probable era el fracaso de toda insistencia por parte de la Contrarreforma en la separación formal de lo sagrado y

* El teólogo alemán Gottfried Ephraim Scheibel (1696-1759) afirmaba que los sonidos musicales «que me procuran placer en una ópera también pueden hacerlo en la iglesia, excepto que tienen un objeto diferente [...] si nuestra música sacra actual fuera un poco más teatral, sería más beneficiosa que las rebuscadas composiciones que se utilizan habitualmente en las iglesias» (*Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic* [1721]; véase C. K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, pp. 236-238). No se trataba en absoluto de un punto de vista universalmente aceptado.

lo profano en lo que respectaba a su representación dramática. Resulta significativo que los primeros dramas cantados monódicos interpretados en Florencia coincidieran en 1600 con la primera obra teatral conservada a la que se puso íntegramente música: *La rappresentazione di anima, e di corpo*, de Emilio de' Cavalieri, interpretada en el Oratorio del Crocifisso de Roma en presencia del clero y los nobles de más alto rango. Si algo de todo esto venía a ser lo mismo que «ópera», por más que se tratara de los primeros y titubeantes experimentos en esa dirección, ya fueran religiosos o profanos, debemos resistirnos a la idea de un progreso teleológico sin sobresaltos hacia Mozart y más allá. Porque la ópera no surgió orgánicamente, como sí lo hicieron otras nuevas formas musicales como el concierto o la sinfonía. Lo que apareció en los años en torno a 1600 fue una madeja enmarañada de hilos desordenados. Para conseguir una futura identidad coherente, éstos necesitaban tejerse con la suficiente cohesión como para poder pasar por el ojo de una aguja. Eso, sencillamente, no sucedió de ninguna manera sistemática durante varias generaciones. Resulta, por tanto, más instructivo tratar el drama musical (que no debe confundirse con la «ópera») como lo que Richard Dawkins llama un «replicador», un organismo que muta a lo largo de sucesivas generaciones, a veces con éxito suficiente como para perpetuar la línea y, otras, decayendo por ser prescindible y no regenerativo. Esto podría ayudar a explicar los numerosos falsos comienzos, iniciativas vacilantes, géneros paralelos y reapariciones imprevisibles, a menudo en contextos improbables, en el curso de los cien años siguientes. El siglo XVII es rico en la aparición de este tipo de retoños operísticos experimentales, muchos de los cuales florecieron en el hábitat cultural de nuestra quinta del 85.

Durante su primer medio siglo, pues, el drama musical coexistió en la iglesia y en el entorno de las cortes profanas. Una de

las primeras críticas al drama cantado, incluido el de Monteverdi, era el de su carencia intrínseca de naturalidad, algo que él estaba decidido, desde luego, a rectificar, convencido como estaba de que allí donde podría fallar el teatro hablado, la música puede hacer que cobren vida las rígidas figuras de la tragedia heroica. A lo largo de toda su carrera, Monteverdi se dedicó a remover las pasiones de sus oyentes, persuadido de que sólo por medio de la música podía obligarse a las palabras a abrir la puerta a los dominios más profundos del sentimiento. Poseía un arte supremo para valorar cómo y cuándo incrementar la temperatura emocional y realzar la intensidad del discurso por medio de diversas técnicas musicales. En la época en que Venecia abrió sus puertas a la ópera pública en 1637, Monteverdi se había asegurado de que el viejo mundo del madrigal, al que había dedicado sus esfuerzos en sus años de aprendizaje, y el nuevo mundo de la ópera emprendieran un acercamiento progresivo. Un comentario de la época era que el «público general» había aprendido «a valorar cualquier cosa y todo aquello que se represente con música»: en otras palabras, «por qué cantan las personas» aun estando sumidas en plena pasión.[14] Allí donde anteriormente los públicos cortesanos podían aprender a aceptar que divinidades, semidioses o personajes imaginarios de la Arcadia*

* La epopeya, ya fuera procedente de la mitología o de la historia antigua, fue una salida para la expresión de ideas controvertidas o reflexiones sobre la vida contemporánea. Simon Towneley Worsthorne la identificó como «un antiguo subterfugio; incluso la *Aminta* de Tasso [a la que puso música Monteverdi para las festividades de Parma de 1628] hizo vestirse a la manera pastoril a los miembros de la corte de Mantua [al igual que había sucedido con *Il ballo delle ingrate* de Monteverdi, interpretado en la ciudad en 1608, con sus dolorosas referencias entonces actuales al implacable desprecio que sentían las damas de la corte por sus pretendientes]. La mente captaba rápidamente las alusiones; los símbolos y las imágenes se percibían y comprendían, todo un mundo quedaba fácilmente al alcance de la mano» (S. T. Worsthorne, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1954, pp. 151-152).

—o incluso figuras bíblicas—rompieran a cantar, ahora no había nada de incongruente para un público mercantil veneciano en que una pareja de auténticos amantes se expresaran cantando su deseo y su dolor al tener que separarse. Esto es lo que hace Monteverdi con ejemplar destreza en la primera escena con los dos principales amantes en *L'incoronazione di Poppea* (Acto I, Escena III). Para entonces no sólo había dominado por completo el ideal florentino de *recitar cantando*, sino que había aprendido a variar la mezcla por medio de la ubicación estratégica de pequeñas arias o dúos en una música que, con su sutileza rítmica, se mostraba receptiva a todas y cada una de las palabras. Mostró, sorprendentemente, cómo podía mantenerse la fluidez y la aparente fragilidad de largos tramos de drama musical en una época que asistía a una estandarización creciente de la forma.

En este aspecto, su influencia fue descomunal. Tomemos como ejemplo el tetracordo descendente que, por medio del tratamiento que le dispensa Monteverdi, se convierte a partir de ese momento en un completo símbolo musical para expresar el dolor, la pena y la aflicción.* Cavalli lo utiliza con un efecto conmovedor para Cassandra en su *Didone*, igual que hace Purcell en un lamento incluso más famoso cantado por su reina de Cartago. Llegado el momento, Bach lo utilizará para el coro inicial de su cantata de Weimar BWV 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, que con el tiempo crecerá para convertirse en el Crucifixus de la *Misa en Si menor*. Giovanni Rigatti, un cantante y colega más joven que Monteverdi en San Marcos, lo toma como la base de su música para el salmo *Nisi Dominus*, e incluso interpreta a su manera el consejo de Monteverdi sobre la posibilidad de variar el tempo para

* Dos de los ejemplos más conocidos pueden encontrarse en su *Lamento della ninfa* y en el dúo conclusivo de Popea y Nerón (si es realmente de él). Véase el artículo sobre «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament», de Ellen Rosand (*Musical Quarterly*, vol. 65, 1979, pp. 346-359).

ajustarse al carácter y el *affetto* de las palabras.* Pero Monteverdi también sabía cuándo se necesitaba una canción—y no faltan en absoluto en su última ópera, *L'incoronazione di Poppea*—, algunas pegadizas, casi como canciones folclóricas, algunas canzonettas o ariette rítmicas (una especialidad veneciana que pervivió hasta la época en que Händel compuso allí su *Agrippina* en 1708) y otras más sensuales, como en las escenas de amor entre Nerón y Popea. Ahí es donde acecha un peligro: el de una separación formal entre recitativo y arias. Podía evitarse mientras se contara con el control magistral de un Monteverdi—y, hasta cierto punto, esto sirve también para sus sucesores Cavalli y Cesti, y para Domenico Mazzocchi en Roma—para presionar al libretista a fin de que variara la métrica poética y asegurara gradaciones en el discurso por medio de una transición fluida desde el habla cantada expresiva hacia la canción y vuelta hacia atrás. Pero incluso Francesco Cavalli, un protegido de Monteverdi, con su excelente oído para la poesía y el carácter diverso de los afectos de sus óperas venecianas, no pudo superar la tediosa regularidad de los versos de seis sílabas que le ofrecían sus libretistas. En el momento en que se permitió que dominara esa fascinación por explorar las reacciones emocionales de los participantes, se perdió la búsqueda de maneras puramente musicales de transmitir la acción. Uno de los grandes puntos fuertes de Monteverdi y Cavalli (pero no compartido por muchos de los compositores de la siguiente generación) era dejar que esta reacción afectiva se fundiera y *deviniera* en la acción, exactamente igual que lo haría más adelante en las cantatas y las Pasiones de Bach.

A partir de mediados del siglo XVII, los teatros venecianos, sin los recursos ilimitados que la familia Barberini esta-

* «El comienzo de esta obra debería ser grave, con alteraciones de tempo en lugares apropiados, tal como he indicado en las partes de los cantantes y los instrumentistas, de tal modo que el texto se vea equiparado por tanto sentimiento como sea posible» (Rigatti, *Messa e salmi* [1640]).

ba derrochando en las producciones operísticas en Roma en torno a esa misma época, asomaban y desaparecían en la marea de las fuerzas del mercado libre y la amenaza de la incipiente bancarrota. Bajo la doble presión de las exigencias de novedad e innovación constante planteadas por un público de pago, por un lado, y los honorarios inflacionistas que se pagaban a los cantantes más destacados, por otro, los empresarios venecianos empezaron a instar a los compositores (a los que se pagaba normalmente la mitad de las tarifas de los cantantes: simplemente una suma única en contraposición a pagos que se efectuaban cada noche) a que ampliaran tanto el número como la extensión de las arias que escribían. Los cantantes viajaban ahora con «arias de maleta» que la gente esperaba que cantasen en sus viajes, independientemente del compositor o de la ópera para la que hubiesen sido contratados. Lo que había sido anteriormente una excepción—la suspensión momentánea de la narración para poder insertar una arieta para un personaje secundario o para un aria estrófica—se convirtió ahora en algo habitual. Hacia 1680 el aria *da capo* era ya la forma dominante: diez años más tarde, su hegemonía era absoluta. El resultado fue que el *dramma per musica* evolucionó hacia un género que funcionaba cada vez más a dos velocidades. Estaba abriéndose una grieta perjudicial entre el monótono tamborileo del recitativo y las sandeces socavadoras del drama de las arias *da capo*. El recitativo pasó a ser cada vez más mecánico, con sus frases agrupadas con frecuencia creciente y de manera previsible en párrafos tonalmente cerrados que reflejaban la articulación o forma seccional del texto poético. Ahora constituía el medio principal para hacer avanzar la acción, pero a continuación, en el momento en que se requería un aria, las cosas se detenían de golpe con una sacudida.

En la generación inmediatamente anterior a la de nuestra quinta del 85, algunos compositores notoriamente musicales, como Alessandro Scarlatti, lucharon contra esta rigidez

y predecibilidad de la forma y se esforzaron por variarla e infundir en el recitativo *secco* tanto interés musical como fuera posible; pero era una batalla perdida: el emparejamiento recitativo/aria se había convertido ya simplemente en un accesorio de atrezo del que colgar un drama construido en torno a las estrellas. La ópera pública había pasado a ser formularia, repetitiva y, desde una perspectiva músico-dramática, irreconocible. A partir de ahora, las arias ofrecían momentos para que los personajes se hicieran a un lado del drama que estaba desarrollándose: para reflexionar u otorgar expresión lírica a un estado de ánimo o «afecto» concretos, o para habitar el momento expandido. Se convirtieron cada vez más en oportunidades para las exhibiciones vocales de elegancia, encanto y virtuosismo; pero ahora eran unidades nítidamente definidas (lo que los musicólogos conocen como «forma cerrada»), menos propicias por su propia naturaleza a las sutiles gradaciones de sentimiento. Había desaparecido el modelo flexible de ese entrelazarse y desenlazarse de *arioso* y aria y vuelta al recitativo, las espléndidas gradaciones de sentimiento características de Monteverdi y, más tarde, de Purcell, en las que se exploran estados mentales ante nuestros ojos y oídos. Para los compositores obligados a concentrar todo el interés musical en arias, una manera de sortear este problema consistía en idear marcadas yuxtaposiciones de carácter: «Mi corazón está apenado» (A)... pero «Buscaré venganza» (B) (sección más rápida y en una tonalidad diferente)... y, sin embargo (entrada para el *da capo*) «Mi corazón está [aún] apenado» (regreso a A) o «apenado aún con más dolor» (entrada para adornos de la línea vocal con una gran carga emocional). Así se lograba un equilibrio estructural que reflejaba los diversos «afectos» codificados a expensas de detallar en la música el crecimiento vivo de la emoción dentro de un carácter operístico.

Cuando a la contribución de la orquesta, confinada en los tiempos del apogeo de Cavalli (1640-1660) a tocar *ritornelli* introductorios o de enlace entre arias estróficas, se le permi-

tió extenderse a lo largo de toda el aria, empezó a asomar un nuevo reto formal e inventivo para el compositor.* En paralelo a esto, se asistió a la gradual desaparición en la ópera heroica veneciana de los números concertantes, ya que la principal preocupación pasó a ser no el modo en que interactuaban los personajes, sino cómo expresaban su experiencia emocional después de lo sucedido. Esta ausencia de un coro fue un factor fundamental a la hora de acelerar el proceso por el cual la música y el drama quedaban incomunicados, ya que eran las fuerzas del mercado las que dictaban cada vez más los perfiles que había de tener esta forma de entretenimiento cuya popularidad no dejaba de crecer: sublime en un momento, vulgar o ridícula a continuación. La búsqueda inicial de los ideales de la música en el drama griego (tan cara a los antiguos pioneros florentinos, junto con el respeto por los textos poéticos y por las unidades aristotélicas) quedó ahora olvidada en la transición de los acontecimientos cortesanos únicos a la ópera pública gobernada por las reglas de una iniciativa comercial regida por empresarios. Como ya hemos visto en el capítulo I (p. 43), la idea de «la obra» como tal apenas existía. Insinuar que aquello que había surgido antaño como una brillante invención culinaria, probada y luego perfeccionada en deliciosas recetas por el magistral cocinero Claudio Monteverdi, degeneró tras su muerte, en cuestión de generaciones, en un menú «turístico» estandarizado sería incurrir en un exceso de simplificación, aunque no muy grande.† Resulta saludable confeccionar una pequeña lista de los

* Estructuras A-B-A elegantemente proporcionadas habrían de volverse asimétricas en las décadas de 1720 y 1730, al tiempo que la música de la sección A se expandía y la primera estrofa acababa repitiéndose ocho veces, en contraste con la sección B, que se escuchaba una sola vez.

† La propagación de los teatros de ópera—primero en Italia, desde Palermo en el sur a Milán en el norte, en la segunda mitad del siglo XVII, y luego ya por toda Europa—no se diferenció mucho de las cadenas de pizzerías que abrieron sus puertas, de San Petersburgo a Manchester, durante la década de 1980 (treinta años después de que el fenómeno se hubiera iniciado en Estados Unidos), aunque no siempre fueran italianos nativos los maestros pizzeros residentes.

compositores descollantes del siglo XVII, dramaturgos musicales innatos sin excepción, y llorar por las oportunidades perdidas: Monteverdi (tres óperas abortadas), Carissimi (que se circunscribió a breves oratorios bíblicos y cantatas), Schütz (perpetuamente frustrado porque no se pagaban los honorarios debidos a sus músicos), Charpentier (subyugado por Lully) y Purcell (víctima de una cultura chauvinista de la Restauración, con su aversión por el habla cantada).* Uno se queda cavilando sobre lo que podrían haber logrado estos hombres si hubieran tenido carta blanca (siempre en el supuesto de que hubiesen compartido una concepción semejante) para expandir el género y desarrollarlo, al tiempo que permanecían fieles a los principios de «imitación».

Pero eso constituye únicamente una parte de la historia. La otra es la de las formas mutantes, aquellas variantes del género que se convirtieron en las salidas para impulsos músico-dramáticos irrefrenables. Aunque sólo raramente lograron un reconocimiento o influencia generalizados en la época y no forman parte del eje central del repertorio, excavar y sacarlos de los archivos supone una de las actividades más satisfactorias de un músico del siglo XXI. Como veremos, la primera cosa que nos sorprende de ellas es la extraordinaria economía de medios: los mejores ejemplos del drama musical de mediados del siglo XVII, tan diferente de la opulencia y la extravagancia del Barroco posterior y de la ópera en general, se caracterizan por su compresión e intensidad de expresión, que requieren a menudo muy pocas notas y una ubicación precisa

* A finales del siglo XVII, Inglaterra no era el terreno fértil para la ópera que muchos habían esperado que fuese, debido fundamentalmente a que, en palabras de un contemporáneo, «nuestro Genio inglés no gustará de ese canto perpetuo» (un corresponsal en el *Gentleman's Journal* (1691-1692); la frase se atribuye a veces a John Dryden).

de una disonancia para proyectar un «concepto» concreto. La mayoría de estas «desviaciones» no tienen nada que ver con el teatro de ópera, ya sea cortesano o público. No necesitaban el marco de un arco de proscenio y la anchura de un foso orquestal para asegurarse de que la acción que se presentaba se hallaba separada y era diferente de la vida corriente «real». Pertenecían fundamentalmente a iglesias y capillas (especialmente en el sur católico, como las últimas boqueadas en el ámbito de la música religiosa antes de que pasara a quedar totalmente anegada por las formas profanas), y de resultas de ello consiguieron esquivar las distorsiones comerciales que acarreaban consigo los cantantes más famosos. Los conocidos como «madrigales» y diálogos espirituales en estilo recitativo, como los de Giovanni Francesco Anerio compuestos para el Oratorio de Filippo Neri de Roma, constituían lo que él llamaba un «teatro invernal de los Evangelios y las Sagradas Escrituras, con los *laudi* de todos los santos».[15] Al proporcionar una paráfrasis poética de versos bíblicos cantados en italiano, la música de Anerio trataba de llegar a una amplia congregación, un medio de exposición crítica similar al sermón, y salpicaban el calendario litúrgico de modos que resultan curiosamente proféticos de los ciclos de cantatas luteranas de Bach.

Otro antídoto contra la ópera profana durante el Carnaval era la secuencia de cinco oratorios latinos que se interpretaban anualmente en Roma en los cinco viernes de Cuaresma, y que pronto se convertirían en receptáculos para la creativa imaginación teatral de Giacomo Carissimi. Tan sólo dos años después de que Venecia hubiese inaugurado el primero de sus renombrados teatros de ópera para la representación de óperas, un músico ambulante francés contó desde Roma que en el Oratorio del Santissimo Crocifisso había oído dos obras musicales compuestas a partir de relatos bíblicos en las que:

Las voces cantaban una historia del Antiguo Testamento que adopta la forma de una obra espiritual, como la de Susana, Judit y Holofernes, o David y Goliat. Cada cantante representaba a un personaje de la historia y expresaba la fuerza de las palabras [...] los cantantes imitaban a la perfección a los diferentes personajes que mencionaba el Evangelista. No puedo elogiar lo bastante esa música recitativa; hay que haberla oído *in situ* para juzgar bien sus méritos.[16]

Las deliciosas *historiae* que compuso más tarde Carissimi sobre temas adecuados para la meditación cuaresmal, como las de Jonás y la ballena, Jefté y su hija, y la parábola del rico epulón y Lázaro, quedaban confinadas a una interpretación no litúrgica ante un exclusivo club de aristócratas romanos y dignatarios extranjeros en San Marcello o en el Colegio Alemán en que Carissimi era *maestro di musica*. En esencia, se trataba de óperas sacras en miniatura, con música coral y a solo de encanto picaresco, vívido drama (las escenas de tormenta en *Jonás* y las escenas de batalla en *Judicium extremum*), o empapadas de patetismo (el coro final de *Jefté*).*

El único compositor que siguió escribiendo una serie de oratorios latinos en el estilo de Carissimi fue su discípulo francés, Marc-Antoine Charpentier, igualmente comprometido con el empleo de la retórica musical y de los recursos dramáticos para despertar la creencia religiosa en el oyente. Las treinta y seis obras conservadas de Charpentier, llamadas de diversas maneras (*dialogi, cantica* e *histoires sacrées*), nun-

* Lo cierto es que el contraste con el oratorio vernáculo italiano no podía ser mayor. Enormemente populares por toda Italia en la segunda mitad del siglo, los oratorios se interpretaban normalmente todos los domingos durante la temporada de invierno. Prescindían de un narrador, solían contar con textos bíblicos y presentaban una respuesta insulsa y sentimental a las Escrituras, en marcado contraste con el brío imaginativo y el fervor devocional de la música sacra italiana de comienzos del siglo XVII y con los oratorios latinos de Carissimi.

ca oratorios, no se compusieron para reuniones en el Oratorio, sino para utilizarse en la principal iglesia jesuita de París, conocida como *l'église de l'opéra.* El éxito de que disfrutaron en Francia en la segunda mitad del siglo XVII se debió más a un entusiasmo temporal por la música y las artes en general y por todas las cosas italianas en particular que a cualquier tipo de respuesta duradera a la belleza intrínseca de la música de Charpentier. Su brillante escritura vocal es característica del Barroco francés, con su entrelazamiento de recitativo (más variado en alturas que el de Carissimi, se caracteriza por el empleo de amplios intervalos y diseños rítmicos), *ariosi* expresivos y (más raramente) arias construidas a partir bien de sencillos compases de danzas, bien como *rondeaux*, en las que se define claramente el principal «afecto», que luego se elabora en diversos episodios antes de volver a remachar el mensaje o el carácter dominante.*

Pero lo que sitúa a las *histoires sacrées* de Charpentier por encima de la obra de todos sus contemporáneos con excepción de Purcell (véase *infra*) es el papel prominente y dramático que confiere al coro. Al igual que en las Pasiones de Bach que habrían de llegar una generación más tarde, en un momento dado requiere que su coro funcione como la turba y que intervenga directamente en la acción, y en otro que se mantenga fuera de ella: bien para proporcionar una liberación de la tensión, bien para expresar la moraleja. También al igual que el futuro Bach, Charpentier se siente absolutamente cómodo cuando escribe un contrapunto libre y florido

* En este aspecto, Charpentier evita claramente el efecto dramáticamente tedioso de las arias *da capo* italianas, ya que, en su tratamiento, «el significado dramático del texto radica precisamente en su unicidad de pensamiento, y dado que ese pensamiento se expresa en su forma afectiva más pura en la frase inicial, la reaparición de la frase únicamente puede intensificar el poder dramático del texto» (H. Wiley Hitchcock, «The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier», *The Musical Quarterly*, vol. 41, n.º 1, enero de 1955, p. 50).

para su coro, a menudo hasta para ocho voces, y con subdivisiones entre *soli* y *tutti* como si se tratara de un concierto, y cuando levanta luego capas superpuestas de sonido con ricas armonías disonantes. Un ejemplo revelador de esto procedente de *Extremum Dei judicium* apunta directamente a Mozart (el *finale* del Acto I de su *La clemencia de Tito*, en el que la horrorizada multitud observa cómo las llamas devoran el Capitolio de Roma) e incluso a Berlioz. Esto sucede justo antes de que el Coro de los Condenados cante el verso desesperado: «¡Habría sido mejor que no hubiésemos nacido nunca!». Existe una irónica semejanza con la frase «Habría sido mejor no haber dejado nada en absoluto», la feroz crítica italófoba de la música de Charpentier, «que el público y el tiempo han declarado lamentable».[17] Tristemente, confirma que la diversidad de invención que el propio Charpentier pensaba que era «el objetivo supremo de la música» y la imaginación creativa que derrochó para infundir vida a figuras del Antiguo Testamento como Josué, Ester, Judit, Saúl y Jonatán, no consiguieron llegar más allá del ámbito privado de su patrona, la duquesa de Guise, y sus invitados. Quizá obtuvo una irónica satisfacción al presentar a los legisladores reunidos del *Parlement* francés su *Judicium Salomonis* en 1702. Su tema—la decisión de Salomón en la disputa entre dos prostitutas que decían ser ambas la madre de un mismo niño vivo—resultó ser «singularmente, casi maliciosamente, apropiado», ya que se ofreció, como fue el caso, ante un institución desprovista de todo peso político y que se limitaba a resolver asuntos puramente judiciales.[18]

A pesar de que Alemania había quedado reducida a un campo de batalla durante un tercio de siglo, su imperecedera fascinación por todo lo italiano procuró más suelo fértil que Francia o cualquier otro lugar de Europa para el injerto de estos esquejes de drama musical. Como hemos visto más arriba, Heinrich Schütz, que había vivido durante dos temporadas en Italia, era con mucho el mejor situado entre los

músicos alemanes para conseguirlo, a pesar de que en la corte de Dresde carecía de oportunidades para representar óperas. En su segundo viaje a Venecia en 1628-1629, Schütz fue al encuentro de Monteverdi para poder experimentar de primera mano cómo se había expandido el vocabulario expresivo de la música hasta el punto que «la música había alcanzado su perfección definitiva».* Se sumergió, le dijo al elector sajón, «en una manera singular de composición, a saber, cómo una comedia con todo tipo de voces puede traducirse en estilo declamatorio y llevarse a la escena y representarse por medio del canto». Lo importante aquí es la enorme evolución que se había producido desde la primera visita de Schütz quince años antes: debido al impacto de Monteverdi, «el estilo de composición musical ha cambiado de alguna manera [...] y las viejas reglas se han abandonado en cierta medida en el intento de encantar los oídos de hoy con nuevos estímulos».[19] Cuatro años más tarde surgió la posibilidad de escapar durante un tiempo del ambiente desmoralizador de la Dresde asolado por la guerra, cuando fue contratado para supervisar la música de la boda del príncipe heredero Christian de Dinamarca con la hija del elector en Copenhague, una oportunidad para poner en práctica el nuevo estilo teatral que había aprendido en Italia, técnicas que «hasta donde alcanzo a saber son aún completamente desconocidas en Alemania».†

* Estas palabras están tomadas del prólogo de Schütz a sus *Symphoniae sacrae II* (1647), pero lo cierto es que Monteverdi no realiza estas afirmaciones en el prólogo de su octavo libro de madrigales (1638), aunque Schütz asegurase que sí. «Es posible que Schütz tuviera conocimiento de una versión anterior que, quizá por modestia, su mentor italiano decidiera posteriormente no publicar» (B. Smallman, *Schütz*, Oxford, Oxford UP, 2000, p. 116).

† Siguiendo los pasos de Durero, que se había sentido atraído a finales del siglo XV hacia Italia para desarrollar allí su talento como dibujante, los músicos de origen alemán a partir de Heinrich Schütz sintieron también la atracción de Italia, donde Venecia y Roma eran los dos polos magnéticos. A los músicos con su grado de curiosidad no les importaba lo más mínimo

Schütz, al igual que Monteverdi, Charpentier y Purcell, intuía rápidamente cualesquiera oportunidades musicales para el tratamiento dramático de escenas procedentes de las Escrituras. Él mismo describió el proceso de composición musical como el «arte de traducir el texto en música», y aquí puede radicar una clave para desentrañar el propósito de Bach al seguir el mismo proceso y el futuro tratamiento que habría de darle. Los juveniles *Salmos de David* (1618) de Schütz están llenos de ejemplos arrebatadores de su imaginativa respuesta a los sonidos y acentuaciones rítmicas del alemán vernáculo, algo similar a lo que Monteverdi estaba haciendo más o menos al mismo tiempo.* Una vez tras otra

que pudieran acusarlos de estar en tratos con el Diablo. Los riesgos físicos de viajar atravesando los Alpes, especialmente después de que estallase la guerra en 1618, eran inmensos; pero, para los intrépidos, las recompensas artísticas justificaban evidentemente los peligros que había que arrostrar. Entre aquellos que viajaron a Italia y regresaron, además de Schütz (1628-1629), se encuentran Kaspar Förster (1633-1636), Johann Kaspar Kerll (antes de 1656), Christoph Bernhard (1657) y Johann Philipp Krieger (1673-1675). Uno de los de más talento, Johann Rosenmüller, tras ser detenido como sospechoso de homosexualidad, escapó de prisión y viajó a Venecia: la ciudad le gustó tanto que se quedó allí durante los veinticuatro años siguientes. Qué es lo que aprendieron y asimilaron durante el tiempo que pasaron en Italia estos compositores alemanes del siglo XVII es algo que se encuentra aún en las primeras fases de un proceso de reevaluación, dependiente de las obras fragmentarias y dispersas que se han conservado de ellos y que luego, de manera crucial, han de pasar la prueba de la interpretación en vivo. Todos ellos fueron decisivos a la hora de propagar las nuevas variedades musicales.

* Aún resulta necesario explicar el efecto excepcional que la música en alemán de Schütz parece tener en los oyentes pasados o presentes. Georgiades analizó la íntima relación simbiótica existente entre la música y los ritmos de la palabra alemana escrita o hablada: los vínculos extraordinariamente estrechos entre la acentuación natural de las palabras alemanas (de origen semántico) y su verdadero significado, que es mucho más personal que el latín, por ejemplo. «Aquí el énfasis [musical] [...] no es otra cosa que el énfasis [o ictus] que se da a la sílaba que incorpora el significado [...] [De este modo] él [el énfasis musical] transmite el significado» (T. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berín y Gotinga, Springer, 1954, p. 55).

encontró música irresistible por la fuerza emocional de su rico vocabulario armónico, y más aún por la fuerza de su retórica, la intensidad de su reiteración silábica y su potencia rítmica. Hay pocas cosas más conmovedoras en toda la música del siglo XVII que la música de Schütz para el verso «*ich bin so müde von Seufzen*» ('estoy tan cansado de suspiros') del Salmo 6 (*Ach Herr, straf mich nicht*), que expresa el movimiento rígido y doloroso de una persona abatida por el dolor; o la congoja que encuentra en el repetido «*bricht mir mein Herz*» (de *Ist nicht Ephraim*), del que extrae el máximo sentimiento con los más reducidos medios polifónicos. Pero si tuviera que elegir un solo ejemplo del talento de Schütz para lo inesperado, sería el amplio uso de la recitación coral sin métrica ni barras de compás (*falso bordone*) en su música para el Salmo 84, en la que, a una señal dada, es como si toda la congregación cayera de rodillas para susurrar su plegaria más solemne: «*Herr, Gott Zebaoth, höre mein Gebet, vernimm es, Gott Jakobs, Sela*» ('Oh, Señor, Dios de los ejércitos, escucha mi plegaria: atiéndeme, Dios de Jacob, Sela'). Aunque esto pertenece a la música para un salmo y no es de ninguna manera una ópera, anticipa en casi doscientos años el estado de ánimo de remordimiento colectivo y la homofonía contenida, susurrada, del Coro de Prisioneros en la ópera *Fidelio* de Beethoven.

Pero no es tanto el especial acierto del tratamiento musical del texto, por inspirado que sea, el que resulta tan original en estas obras: es la capacidad de convertir textos religiosos en convincentes minidramas. No lo encontramos en las protocantatas de Schütz, ni en sus austeras Pasiones de última época, ni siquiera en la evocadora *Historia der Auferstehungshistorie* ('Historia de la Resurrección', 1623). Los textos bíblicos que le sirvieron de inspiración eran los mismos que estimularon a Carissimi (y quizá aún más a Charpentier), así como a pintores como Caravaggio y Rembrandt: la aflicción de David por la muerte de su hijo Absalón, el encuentro de Jesús y María Magdalena en el jardín, la conversión de san Pablo. Estas miniaturas se conservan adoptando la forma de las *scenas* y diálogos bíblicos de Schütz, que nos procuran una preciosa visión no sólo de su excepcional talento teatral, sino también de la irrefrenable vitalidad de la ópera de carácter mutante, aquella que se salía de los patrones formales.

El estilo directo es todo lo que preocupa a Schütz cuando trata el tema de la conversión de san Pablo, *Saul, Saul, was verfolgst du mich* (SWV 415). En esta extraordinaria obra—una «sinfonía sacra» que dura menos de cinco minutos—se halla implícita, sin embargo, una imaginaria *mise en scène*: la de Pablo camino de Damasco, «profiriendo aún amenazas de muerte contra los discípulos del Señor [...]. De repente, una luz celestial procedente del cielo relampagueó a su alrededor: y él cayó al suelo y oyó una voz que le decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?». Schütz tuvo la magistral ocurrencia de circunscribir su música a las dieciséis palabras del Jesús invisible que resuenan en los oídos de Pablo. Dispone a su grupo de seis solistas (o *favoriti*), dos violines *obbligato* y dos coros a cuatro voces con reforzamiento instrumental opcional no sólo para retratar la escena con efectos pictóricos, ni para rellenar los huecos textuales por medio de figuras retóricas adecuadas, sino para crear un absorbente psicodrama comprimido en ochenta compases de música. El resultado es un retrato asombroso, absolutamente igual de asombroso, a su manera, que la pintura de Caravaggio sobre el mismo tema en el retablo de Santa María del Popolo en Roma. Pero aunque Caravaggio capta el momento del relámpago inesperado—la luz cegadora llegada del cielo que derriba a Saulo como si fuera un hacha—y se recrea en la amenaza física que supone para él la pata alzada de su colosal caballo, no nos revela nada del estado mental de Saulo (de hecho, Saulo da la espalda al espectador y sus ojos están cerrados). La principal preocupación de Schütz, por el contrario, es explorar la agitación psicoló-

gica provocada por la aparición y la transformación personal de Saulo en Pablo.

Fiel a la práctica anterior a la hora de poner música a las palabras de Cristo, Schütz emplea sus voces por parejas. Emergen de las misteriosas profundidades como un susurro apenas audible en una repetición cuádruple del nombre de Saulo, separadas una de otra por silencios, antes de transferir el texto a la siguiente pareja escalonada, mientras cada una de ellas asciende a lo largo de una octava antes de evaporarse en una extensión sin palabras (¿o se trata de un símbolo de la incandescencia divina que ciega a Saulo?) a cargo de los violines. Lo que empezó como un apacible reproche, la voz de la conciencia, crece ahora para convertirse en una acusación, con el monosílabo remachado y zarandeado entre las dos mitades del doble coro, para rodear y desorientar a Saulo, ahora debilitado, antes de que se acelere el «*Was verfolgst du mich*» en vertiginosos diseños rítmicos contraídos y ecos escalonados. El propósito de Schütz es asegurarse de que el oyente quede atrapado en el proceso y acabe por sentirse igualmente desorientado. Cuando se interpreta (especialmente en una iglesia con una larga reverberación y con los músicos repartidos espacialmente), se asemeja a un bombardeo que guarda una perturbadora semejanza con los ruidos amplificados de la cámara de torturas dirigidos hacia su objetivo desde todas partes, en todas las alturas y volúmenes.

Schütz, que juega con las expectativas del oyente, establece una alternancia en apariencia regular entre las apelaciones de Saulo y las dos mitades del *Spruch* principal, con el único objetivo de truncarlas al volver a la carga con toda su artillería antes de que la frase haya terminado del todo.[20] La presión torsional—sobre Saulo y sobre el oyente—empieza ahora a aumentar cuando uno de los tenores se separa de los demás (que siguen cantando «*Was verfolgst du mich*») y empieza a vociferar el nombre de Saulo en largas notas enfáticas: tres veces y a alturas ascendentes, elevando hacia arriba

a todo el conjunto. A partir de este clímax, mientras las catorce voces aúllan a todo volumen, la música va amainando gradualmente hasta volverse un suspiro, dejando al protagonista y al oyente confundidos después de haber asistido a lo que parece ser la auténtica voz de Dios. Lo que hizo Schütz en este pasaje posibilitó que futuros compositores probaran a que una sola palabra sobresaliese con una repentina y monumental trascendencia, de tal modo que cien años después Bach pudiera interrumpir el interrogatorio de Pilato con un salvaje grito de «¡Barrabás!» y que cien años más tarde de eso Verdi «pudiera perturbar una tensa superficie de silencio en su *Réquiem* al dejar caer sobre ella sus susurrados "Mors... mors... mors"».[21] Ninguna de estas obras pueden ser calificadas verdaderamente de *ópera*.

La sensación de oportunidad perdida—de lo que podría haber sido—es especialmente intensa en el caso del drama musical de la Restauración inglesa. En Italia, como hemos visto, en cuanto la ópera se hizo pública, las presiones comerciales desbarataron en la práctica cualquier evolución orgánica de la forma original; en Francia, el poder político centralizado dictó la agenda de la ópera; y en Alemania, la extenuante guerra podó los brotes del empuje operístico. Pero en Inglaterra, tres elementos fundamentales, que habrían permitido un trasplante con éxito de la forma italiana, se encontraban ya consolidados: una larga tradición isabelina y jacobina de obras teatrales con ricas interpolaciones musicales, un precedente prometedor para la integración de música y espectáculo dramático que adoptó la forma de la mascarada cortesana inglesa; y, después de años de austeridad puritana, una efervescente actividad teatral presta a estallar. A esto habría que añadir la aparición de uno de los miembros del reducido número de músicos del siglo XVII que justifican el uso del término genio: Henry Purcell. Sin embargo, justo en el mo-

mento en que parecía como si la ópera inglesa pudiera finalmente consolidarse—si bien más por casualidad que de manera deliberada—, Purcell no se vio involucrado.

Al pasar de Schütz a Purcell, mucho más joven, lo primero que sorprende son las mayores licencias armónicas y la austeridad en el lenguaje tonal del inglés: esos rasgos «toscos y anticuados» y «asperezas» armónicas que tanto disgustarían a Charles Burney más adelante, pero que constituyen gran parte del atractivo de Purcell para otros músicos. Es como ver a dos artesanos de extraordinaria destreza en su mesa de trabajo, los dos igual de expertos y relajados trabajando en su propio estilo vernáculo. Ambos estaban decididos a explorar los gestos musicales y la retórica que surgen espontáneamente del texto al que hay que poner música, aunque evitando la distracción de un exceso de efectos pictóricos en aras de la forma global, ya que ninguno de los dos deseaba rebajar el impacto deseado de su fusión de palabras y música por tener que someterlos a los caprichos de la interpretación teatral. Sin embargo, mientras que con Schütz vemos a alguien que intenta mantener su coraje en medio de la vorágine de una guerra extenuante, con Purcell se experimenta una perspectiva diferente: un espíritu, por regla general, más ligero que reacciona a la austeridad y la seriedad moral del Interregno puritano y que ahora se siente libre de expresar, o de «representar», los extremos del dolor penitencial, la ira justificada o el arrobamiento divino.*

* Eric van Tassel sugiere que «en una época en la que el fervor sectario se había cobrado muchas vidas, resulta posible imaginar que la iglesia [anglicana] tolerase, e incluso alentase, en la sillería del coro una franqueza emocional que habría resultado imprudente en el púlpito». Esto podría explicar en parte el tono agitado y afectado de algunos de los *anthems* (himnos) para solistas y coro de Purcell. «Parece haber tanto que decir, tan poco tiempo o espacio en que decirlo: se exhorta, se seduce y se arrastra al oyente por una corriente creciente de acontecimientos musicales más variados y quizá más enérgicos y coloristas que en la música religiosa de nin-

Purcell había mostrado talento teatral—la capacidad para condensar un estado de ánimo, para combinar música con palabras con una destreza asombrosa—en una fecha tan temprana como la de la composición del motete latino *Jehovah, quam multi sunt hostes* (*Jehová, cuántos son mis enemigos*) o su monólogo *Mad Bess* (*Loca Bess*). Acudimos con grandes expectativas a las odas cortesanas que compuso para los cumpleaños y los regresos a palacio de la familia real, o aquellas que celebraban el día de santa Cecilia. Aquí, en estos panegíricos, hay exuberancia musical, brillante escritura coral, muestras de planificación tonal e inventiva en abundancia, así como valientes intentos de superar unos versos burdos y plagados de tópicos; pero su música, que parece prometedora, acaba por decepcionar, ya que no puede disimular que se trata esencialmente de *pièces d'occasion*. Resultan ser falsas fragancias, como si se fuera en busca de ejemplos de ópera en estado embrionario en las cantatas profanas de Bach, sus *drammi per musica* que, a pesar de su título, resultan ser invariablemente menos «operísticos» que algunas de sus cantatas religiosas. Purcell destacó en lo que Dryden definió como «un tipo de pronunciación melodiosa, más musical que el habla normal, y menos que la canción».[22] Si bien sus obras famosas, como *Dido and Aeneas*, *The Fairy Queen* y *King Arthur,* revelan aquello a lo que se referían los contemporáneos de Purcell cuando hablaban de su «genio para expresar la energía de la lengua inglesa»,[23] no es en ellas donde encontramos expuesta la revolución de la música del siglo XVII.*

guna otra época» (M. Burden (ed.), *The Purcell Companion*, Londres, Faber, 1995, pp. 101, 169, 174).

* Como escribió Imogen Holst, «no había ninguna necesidad de que Purcell tuviera que pasar por el laborioso proceso de Peri de tener que decidir cuándo necesitaba el recitativo un nuevo bajo que lo sostuviera. La fase experimental había terminado». La compositora observó que: «Sus melodías no estaban pensadas para acomodarse cuidadosamente a versos que ya rebosaban de su propia música verbal. Necesitaba versos que pudieran

Una de las obras más intensamente dramáticas de Purcell no tenía absolutamente nada que ver con la escena inglesa. Al presentársele la oportunidad de escribir una obra para celebrar la victoria del rey Guillermo en la batalla del Boyne en 1690, Purcell decidió poner música a un texto que, tras una ojeada superficial, chirriaba horriblemente con la ocasión y el estado de ánimo de alivio colectivo que debía de estar sintiendo el país tras esta última derrota de la amenaza que suponía el renaciente catolicismo. Dada la intensidad de los sentimientos religiosos y políticos a lo largo de todo el siglo XVII en Inglaterra, no resulta sorprendente que se buscasen paralelismos en las Escrituras para los héroes y las personas malvadas de la época. Enormemente prometedora a este respecto, y susceptible de prestarse a diferentes interpretaciones, es la escena del Libro de Samuel en que el rey Saúl, que había perdido el favor de Jehová y estaba dispuesto a enfrentarse a los filisteos, se hace con los servicios de una bruja para que convoque al espíritu de su antiguo mentor Samuel.* *Saul and the Witch of Endor* ('Saúl y la bruja de

hacerse jirones y lanzarse al aire». Esto es, por supuesto, exactamente lo que hizo con los ripios de Nahum Tate, de ahí que podamos ver que «los personajes de *Dido and Aeneas* hablaban armoniosamente porque era su lengua materna, con la expresión clara de sus sentimientos por medio del ascenso y el descenso de sus voces [...]. Un recitativo así puede insertarse y extraerse fácilmente de las arias sin destruir la escena». No es de extrañar que Gustav Holst, según su hija, tuviera su «gran despertar [...] al oír los recitativos de *Dido* de Purcell». El compositor Holst preguntó en cierta ocasión cómo «consiguió [Purcell] escribir *de un plumazo* el único lenguaje realmente musical de la lengua inglesa que hemos tenido hasta la fecha» (I. Holst, *Tune*, Londres, Faber, 1962, pp. 100, 103, 104, 157).

* Mary Chan ha mostrado que el texto se utilizó en la década de 1650 como propaganda realista y antipuritana en la que David aparecía asociado con el futuro Carlos II, entonces en el exilio, y posiblemente Cromwell como Saúl y Carlos I como el espíritu de Samuel. Pero luego, con una ambigüedad para la lealtad o la simpatía política que recuerda casi a Shostakóvich, las tornas se invirtieron durante la década de 1670 y la propaganda antipuritana se dirigió ahora contra los católicos en general: a veces

Endor') se ha descrito indistintamente como un diálogo bíblico, una cantata sacra, un minioratorio, una *scena* dramática o una pieza conversacional para tres personajes. Se trataba con seguridad de un género que Purcell no había probado anteriormente ni volvería a acometer de nuevo y, lo que resulta intrigante, revela elementos comunes con dos de los ejemplos «mutantes» ya examinados: con el *Lamento della ninfa* de Monteverdi (véase nota al pie en p. 180) comparte la forma de tríptico, con el centro de la *scena* enmarcado por coros para las tres voces; y con *Saul, Saul* de Schütz, una condensación intensamente dramática de un momento concreto de la historia bíblica.

El propio Purcell condensa la conversión de Saulo como una canción declamatoria a solo; aquí, en *Saúl y la bruja de Endor*, crea deliberadamente un intercambio entre tres voces contrastantes.* Al igual que otras obras *in genere rappresentativo* de este capítulo, esta obra de Purcell no necesita ser escenificada para alcanzar su impacto dramático. Se abre con una misteriosa intervención cromática a cargo de las tres voces: «*In guilty night, and hid in false disguise, | Forsaken Saul to Endor comes and cries*» ('En noche culpable, y bajo

Saúl representaba a Luis XIV, pero más habitualmente a Jacobo, duque de York, después de que se diera a conocer su conversión al catolicismo (M. Chan, «*The Witch of Endor* and Seventeenth-Century Propaganda», *Musica Disciplina*, vol. 34, 1980, pp. 205-214).

* Basil Smallman sugiere que, al elegir esta paráfrasis de Samuel a la que se puso música con tanta frecuencia durante el siglo XVII, es posible que Purcell fuera consciente de la «especial tradición que evolucionó por medio de la presentación de la escena de Saúl y la bruja de Endor, quizá incluso con acción escénica y vestuario», aunque parece dudoso que Purcell hubiese solicitado escenografía, vestuario y puesta en escena en la abadía de Westminster en esta ocasión. Smallman remonta estas representaciones a versiones de John Hilton hijo y Robert Ramsay ofrecidas en el Trinity College de Cambridge durante la década de 1630, que fueron vistas por Andrew Marvell y transferidas más tarde a Londres, «adquiriendo una popularidad considerable» (B. Smallman, «Endor Revisited», *Music & Letters*, vol. 46, n.º 2, 1965, pp. 137-145).

falso disfraz disimulado, | llega a Endor y grita un Saúl abandonado'). La música es evocadora y escalofriante, y Purcell parece decidido a exprimir hasta la última gota de *pathos* de las palabras. Ha adaptado la técnica italiana de la *seconda prattica* a su manera inimitable de poner música a un texto inglés, creando con ello una brillante hibridación. Al escuchar esta música en la abadía de Westminster, el rey Guillermo III debió de entender seguramente el subtexto de Purcell: que, al igual que David, quien, con Saúl en su poder, se había negado a «extender su mano contra el ungido por el Señor», él había hecho caso omiso de sus consejeros y había decidido salvar a Jacobo, su propio suegro, a fin de no manchar sus manos con la sangre del antiguo rey.[24] En el epílogo de diez compases, Purcell comienza con el mismo *basso ostinato* que sustenta el «Lamento» de Dido:* no se trata sólo del más famoso de los *grounds* de Purcell, sino que es en sí mismo un subproducto del *ostinato* monteverdiano, y un paradigma de un gran número de obras musicales cargadas de fuerza emocional. Por medio de su extrema concisión, su énfasis en la brujería, su caracterización histórica e histriónica y una implícita gesticulación, esta obrita de Purcell canaliza toda la fuerza desencadenada por el descubrimiento de la «ópera» en la primera década del siglo XVII y compendia su negativa, y la de un selecto grupo de otros compositores, a verse coartados por las convenciones o las restricciones del teatro de ópera. Es en momentos como estos cuando se reconoce que los verdaderos herederos de Monteverdi no fueron sus inmediatos sucesores venecianos,[25] sino Schütz, Charpentier y Purcell.

* Hay cuerdas temáticas y musicales que enlazan esta *scena* sacra con *Dido and Aeneas*: «Un monarca atribulado entra en tratos con una bruja, pero descubre que el espíritu convocado por la bruja sólo habla de la muerte del monarca» (R. Savage en *The Purcell Companion*, *op. cit.*, p. 254).

En el curso del siglo XVII se produjeron cambios en la naturaleza de la propia música que estuvieron conectados con estas transformaciones graduales en la organización reglada de la ópera comercial pública. Para cuando nuestra quinta del 85 hubo alcanzado su mayoría de edad, existía ya en un mundo enormemente expandido que había empezado a ser revelado por marinos y comerciantes, y plasmado en mapas por cartógrafos, en el que una ciudad como Ámsterdam, por ejemplo, se había convertido en «un inventario de lo posible», almacenando «todos los productos y curiosidades que puedan desearse».[26] Mientras que sus ciudadanos necesitaban un pequeño esfuerzo de imaginación para poder divisar cómo encaminarse hacia riquezas instantáneas, para los artistas y escritores el realismo era la clave para una adquisición similar por otros medios. La música había mostrado que ahora podía articular, reflejar y proyectar una sensación de un orden secular establecido—permitiendo así la polémica absolutista de las óperas de corte de Lully—y ser, sin embargo, la portavoz de un sentimiento radical de una individualidad a menudo atribulada. Hacia 1700 la música había desarrollado técnicas capaces de dividir y ordenar el tiempo y de mantener la atención de sus oyentes de maneras que habrían resultado imposibles un siglo antes. Gracias al camino marcado por Monteverdi y el resto de los monodistas en Italia, a los poetas metafísicos y los autores de canciones con laúd en Inglaterra y a los compositores religiosos durante los años de la guerra en Alemania, el discurso musical se había expandido ahora hasta el punto de permitir que los compositores se adentraran en ámbitos prelingüísticos de la psique, así como de otorgar una expresión poderosa y matizada a todo el espectro completo de las pasiones humanas, y haciéndolo, como hemos visto, de maneras, con formatos y contextos inesperadamente variados. En concreto, la música dramática experimental que hemos examinado estaba empezando a abrir nuevos modos de escucha y un nuevo tipo de concien-

cia, por lo que componentes diversos de la experiencia musical y el recuerdo de ellos poseían el potencial para chocar, interactuar y contagiarse unos a otros en una «dialéctica en el tiempo».* Esto se plasmaría pronto de manera memorable en los «dramas sonoros» de Bach, en los que, por ejemplo, encontraremos arias asignadas ya no, como en la ópera, a personajes dentro de un drama ficticio, sino a representantes de tipos diferentes de seres humanos que atraviesan diferentes tipos de crisis. Tras situar ante nosotros muestras de la confusión humana y postular un camino de redención, Bach reúne luego todas las hebras por medio de corales cantados que nos trasladan a un presente cultural de modos en que la ópera nunca podría hacerlo.

Por supuesto que no se sabe, ni sería posible establecerlo, cuánta de la música aquí examinada fue conocida realmente por nuestros compositores del 85. Es posible que estos tipos mutantes hayan permanecido ocultos para ellos, o sólo vagamente figurados en su conciencia musical. Sin embargo, cuando llegó el momento de que las trayectorias y las oportunidades profesionales se construyeran sobre los logros del siglo anterior, nuestros músicos del 85 en cuanto compositores individuales tenían ante sí tantas opciones que no resultaba fácil elegir. Tómese la ruta convencional—la ópera italiana tal como había sido adaptada, por ejemplo, en Hamburgo en 1700—y podría acabarse como un Mattheson o un Telemann: con la composición de música de una afabilidad suavemente concentrada que apuntaba hacia el estilo *galant* desde mediados hasta finales del siglo XVIII. Elíjanse los rasgos más sobresalientes de la *opera seria* (fundamentalmente la división básica aria *da capo*/recitativo) y, por muy intrínsecamente que se aceptara a modo de compromiso como un vehículo para desplegar continuamente un drama musical, era posible conseguir con ella brillantes éxitos, como se dis-

* La expresión es de John Butt.

pondría a hacer Händel. Él se opuso a la tendencia por medio de una serie de *opere serie* soberbiamente elaboradas, cuyas principales excelencias radican en el modo en que penetra en los recovecos de las mentes de sus personajes. En un momento posterior de su vida, Händel acabaría dándose cuenta de que resultaba útil, y quizá incluso esencial, la presencia y la participación activa de un coro para sus intenciones expresivas; el resultado fueron los incomparables oratorios y mascaradas dramáticas que escribió en inglés para los ingleses protestantes entre 1735 y 1752.*

Por otro lado, podía adaptarse su estructura lulliana, galicizada, para convertirla en un vehículo para la transmisión del drama cantado en una forma casi transcompuesta, como haría posteriormente Rameau, dejando la puerta entreabierta, primero, a las «reformas» de Gluck y, más adelante, a esa primera gran síntesis mozartiana de música, drama y acción, *Idomeneo* (1781). Si se adoptaba en la forma moderna de *Neumeister* aplicada a las cantatas sacras, como iba a hacer muy pronto Bach, podía conducir inicialmente a una disminución de la fluidez y la naturalidad de la forma. Para Bach, esto suponía superficialmente un rechazo de gran parte de lo que había heredado de los compositores que pertenecían a su círculo familiar, de Schütz y, remontándose más allá, hasta llegar a Monteverdi, pero esto también le permitió abrazar nuevos retos compositivos y abrir puertas que conducían a nuevas oportunidades dramáticas inimaginablemente fructíferas.

Como veremos, un poderoso hilo que atraviesa la vida creativa de Bach—en paralelo a la de Händel y, de forma

* Winton Dean resume esta transición y el efecto de que el doctor Gibson (obispo de Londres) prohibiese las representaciones teatrales de obras basadas en las Sagradas Escrituras: «Es probable que los vuelos dramáticos más elevados y extensos de Händel [...] nacieran en su origen como una suerte de compensación por la ausencia del drama visual, que lo empujó a concentrar la acción en el interior de la propia música» (W. Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Oxford, Oxford UP, 1959, p. 37).

menos evidente, a la de Rameau—es su aceptación de estas manifestaciones aparentemente opuestas de drama musical y el hecho de que encontrara nuevos caminos para ampliar su espectro, al tiempo que permanecía esencialmente fiel al espíritu que dio forma a su nacimiento en los albores del siglo XVII. Estos tres músicos, cuyas edades oscilaban entre los dieciocho y los veinte años, contaban con los elementos para reinventar el drama musical barroco. En última instancia podría preferirse el «sonido», el estilo o las soluciones de uno, pero difícilmente puede negarse el genio de los otros dos. Lo que hará que su drama musical sea tan potente—muchísimo *más* potente que la *opera seria* contemporánea—es su capacidad para interiorizar y luego dramatizar la situación del creyente, espectador u oyente individual. Bach tendrá pronto la respuesta a la observación retórica de Gottfried Ephraim Scheibel: «No sé por qué sólo las óperas han de tener el privilegio de hacernos brotar las lágrimas; ¿por qué no es eso cierto en la iglesia?».[27] Sin haber unido jamás su nombre a una ópera, Bach será el único que encontrará la manera de desvelar y liberar una potencia dramática en la música que estaba fuera del alcance de cualquiera de sus contemporáneos, los compositores de ópera más destacados de su tiempo; y, como acabaría por demostrarse, fuera del alcance de ningún otro compositor hasta llegar a Mozart. Lo cierto es que, allá por 1703, entre los diversos miembros de la quinta del 85, nadie supo reconocer al ganador final.

5

LA MECÁNICA DE LA FE

La creencia hace al hombre.
Tal como cree, así es.

BHAGAVAD-GITA[1]

El pastor Robscheit de Eisenach nos acogió calurosamente en el interior de su iglesia.* Eisenach, insistía, es *el* lugar en que «Bach conoce a Lutero». Tanto Lutero como Bach habían sido niños coristas exactamente donde ahora nos encontrábamos como invitados de honor para dirigir el canto del *Hauptgottesdienst*, o servicio principal, el Domingo de Pascua de 2000. Desde nuestra posición en la galería del órgano, en lo alto de la parte trasera de la tardogótica Georgenkirche, diseñada como un galeón de tres pisos, teníamos una visión libre de obstáculos de sus dos símbolos físicos más destacados: el púlpito en que predicó Martín Lutero tras su regreso procedente de Worms en 1521 y la pila bautismal en que fue bautizado Bach el 23 de marzo de 1685 (véase la lámina 1).

Para muchas personas, el sello distintivo de la música de Bach radica en la lucidez de su estructura y en la satisfacción matemática de sus proporciones. Ambas contribuyen a la fascinación que ejerce para los compositores e intérpretes profesionales; pero deberían también explicar su probada

* El pastor nos dijo que deberíamos haber venido aquí diez años antes, porque entonces, en tiempos de la República Democrática Alemana, había tan poco contacto con el mundo exterior que la única manera de que sus feligreses pudieran hacerse una vaga idea de cómo era la práctica interpretativa bachiana en otros lugares era por medio de la radio o de discos que pasaban de contrabando por la frontera familiares y amigos. Aun así, fue estupendo que hubiéramos decidido parar aquí durante el fin de semana de Pascua en el curso de nuestro peregrinaje de cantatas.

atracción para matemáticos y científicos. Sin embargo, esa claridad secular y atractiva tuvo su origen en una perspectiva fundamentalmente religiosa. Como hemos visto, una proporción muy alta de la música de Bach, al contrario que la de sus contemporáneos, se dirigió a una congregación eclesiástica, no a una audiencia profana. La religión fue esencial no sólo en su formación y su educación, sino también en los lugares en que ejerció su profesión y en su actitud general ante la vida. Para él se trataba de algo que estaba más allá del dogma, que tenía una aplicación tanto práctica como espiritual y que se encontraba sustentada por la razón. La mecánica de la fe de Bach—el modo estructurado y sistemático en que aplicó su religión a sus prácticas profesionales—es algo que necesita abordar cualquier persona que desee comprenderlo como hombre o como compositor. La dedicación de su arte a la gloria de Dios no quedaba confinada al hecho de que cerrara sus cantatas con el acrónimo *S*[*oli*] *D*[*eo*] *G*[*loria*]; la máxima se aplicaba con igual fuerza a sus conciertos, partitas y suites instrumentales. Y Eisenach, su lugar de nacimiento y el escenario de su primer encuentro con Martín Lutero, el fundador de su versión heredada del cristianismo, es claramente un buen sitio donde empezar.

No nos resulta difícil imaginar a Bach aquí, en la ciudad en que pasó los primeros nueve años y medio de su vida, una de las cunas del luteranismo que han cambiado tan poco en su aspecto externo. Moldeados en el mismo paisaje boscoso, tanto él como Lutero habían estudiado en la misma Escuela Latina y ambos habían vivido algunas de sus primeras experiencias musicales en esta iglesia. La presencia de Lutero se siente con especial fuerza en una habitación diminuta de techo alto en el Wartburg, el castillo medieval que descuella sobre la ciudad, bordeada de bosques en los que solía coger fresas silvestres cuando era un niño (véase ilustración p. 62). Después de su desafío a la autoridad religiosa y su dramática aparición ante la Dieta de Worms en abril de 1521, este hombre del que tanto se hablaba en Europa, tan acostumbrado a verse como el actor protagonista del propio drama de Dios, se había convertido en un forajido. Aquí pasó los diez meses siguientes, escondido, solo, preocupado y desesperadamente estreñido.* Años después recordaba cómo se había sentido acosado en su confinamiento por visiones de Satán, que adoptaba la forma de un *poltergeist*, le robaba las nueces de su escritorio y las lanzaba contra el techo durante toda la noche. En una ocasión encontró un perro en su cama. Convencido de que era el Diablo disfrazado, tiró al pobre animal por la ventana en medio de la noche.†

Lutero llamaba al Wartburg su Patmos: una referencia a la árida isla en que san Juan escribió supuestamente el *Apocalipsis*, con su conmovedora evocación de la batalla cósmica entre Satán (la «Bestia») y el Cordero. Su reacción inicial ante estos terrores fue escribir furiosas diatribas polémicas contra sus enemigos; pero pronto se embarcó en su pionera traducción del Nuevo Testamento. Valiéndose del texto griego de Erasmo como su base, trabajó de manera febril y en tres meses había completado un primer borrador. Buscaba un tono que resultara comprensible para el mayor número de personas posible en todas las diferentes regiones germanófonas. Finalmente tomó como modelo el lenguaje de los tribunales de Praga y Meissen, en el que se manejaba con fluidez, pero cambió el estilo drásticamente: en lugar de la prosa rebuscada de los abogados, y su desconcertante tendencia a apilar sílaba tras sílaba en racimos de nombres compuestos e

* «El Señor me ha propinado un golpe terriblemente doloroso. Mis excrementos son tan duros, y tengo que hacer tal fuerza para expulsarlos, que sudo, y cuanto más espero, más se endurecen [...]. Mi culo se ha vuelto malo» (WA BR, vol. 2, n.os 333, 334).

† En su cantata para el Día de la Reforma BWV 79, el poeta anónimo de Bach invoca la protección de Dios como «nuestro sol y nuestro escudo» contra «un perro blasfemo que ladra», quizá una referencia a la visión de Lutero en medio de su pesadilla (WA TR, vol. 5, n.º 5.358b).

incomprensibles, acercó la traducción a su propia expresión oral—vigorosa y colorista, directa y apasionada—y a los esquemas de pensamiento y las maneras coloquiales de hablar que utilizaban a las personas en sus casas o en el mercado de Eisenach, en el corazón de Turingia.*

Se trataba de la misma prosa robusta con que revistió los himnos de Pascua que habíamos de cantar—ligados a melodías que eran al menos tan antiguas como la propia Georgenkirche—, *Christ ist erstanden* (*Cristo ha resucitado*) y *Christ lag in Todesbanden* (*Cristo yacía en los lazos de la muerte*), y a los que Bach dio otra vuelta de tuerca por medio de sus formidables armonizaciones a cuatro voces. En Eisenach resultaba inevitable experimentar la sensación de la Pascua como la fiesta fundamental del año litúrgico—desde sus orígenes como un sacrificio primaveral pagano hasta el antiguo ritual judío de la Pascua y la fiesta del Pan Ácimo, la celebración agrícola cananea adoptada por los hebreos después de que se asentaran allí—, todo ello rearraigado por Lutero en este paisaje nemoroso inalterado. Éramos tanto participantes como observadores en esta celebración predominantemente cantada, en la que el pastor y la congregación se respondían mutuamente en un fluido diálogo. En un momento dado del servicio se nos unieron de repente en la galería un

* La difusión de la Biblia de Lutero tuvo implicaciones colosales para la lengua alemana, dividida anteriormente en numerosos dialectos regionales. Lutero escribió: «No he leído hasta ahora ningún libro ni carta en la que se utilice debidamente la lengua alemana. Nadie parece preocuparse suficientemente por ella; y cada predicador cree que tiene el derecho de cambiarla a placer y de inventar nuevos términos» (citado en P. Schaff, *History of the Christian Church*, Grand Rapids (Mich.), Eerdmans, 1910, vol. VI, pp. 6, 10), aunque él mismo no era inmune a esta tendencia. Pero al popularizar el dialecto sajón y adaptarlo a la teología y la religión, Lutero enriqueció el vocabulario con el de los poetas y cronistas anteriores y lo transformó en el lenguaje literario común a partir del cual escritores y poetas posteriores como Klopstock, Herder y Lessing trazaron sus orígenes estilísticos. Un contemporáneo de Lutero, Erasmus Albertus, lo llamó el Cicerón alemán.

grupo de hombres de la ciudad que cantaron una breve letanía en dialecto turingio y a renglón seguido se fueron.

Era difícil calibrar la respuesta de la congregación a estos himnos del siglo XVI, tan sencillos pero evocadores y, para nosotros, extraordinariamente emocionantes. Todos estábamos cantando del mismo *Eisenachisches Gesangbuch* de 1673 que estaba en uso cuando Bach cantó aquí como corista entre los cuatro y los nueve años, y cuyas melodías e ilustraciones es posible que se combinaran para forjar en su mente un vínculo entre la ciudad, la familia de músicos en cuyo seno había nacido y la dinastía de músicos que sirvieron al rey David en el Templo (véanse el capítulo 3 y las láminas 2a y b). En la devoción reverencial que rodeaba la ceremonia podía llegar a vislumbrarse qué idea tenía Lutero de la Eucaristía, y probablemente, por tanto, también Bach después de él: la de un ritual en el que al creyente, al igual que a un personaje en una obra de redención, se le apela para que deje a un lado sus dudas y se apreste al encuentro con el Cristo inmanente en forma tangible. Para Lutero, la Eucaristía tenía tanto de físico como de espiritual y el bautismo era un sacramento físico de muerte y resurrección (lo que justifica la posición central que ocupa la fuente en el interior de la iglesia), el medio gracias al cual se resuelve la tensión entre temor y fe que impregna la vida cristiana.

Aquí contábamos con una prueba de primera mano de una sinergia perceptiblemente cercana entre Lutero y Bach, aunque separados por casi dos siglos. El lazo entre ellos quedó establecido en el momento de nacer: por geografía, por la coincidencia del colegio en que estudiaron y la pertenencia como miembros del coro de la Georgenschule y el canto extracurricular a cambio de un poco de pan.* Se vio reforza-

* Lutero reprendió a quienes menospreciaban a los *Currende* ('coristas callejeros'): «Yo también fui uno de esos que iban recogiendo migas [...] cantábamos a cuatro voces de puerta en puerta por los pueblos [en los alrededores de Eisenach]» (LW, vol. 46, n.º 250; WA, vol. 30, n.º 576).

do por la minuciosidad con que los himnos y la teología de Lutero impregnaron las clases escolares de Bach (como ya vimos en el capítulo 2): fueron realmente el principal medio por el que se imbuyó y asimiló el conocimiento del mundo que lo rodeaba. Para cuando Bach era ya un joven veinteañero, la enseñanza de Lutero había sido algo omnipresente en su formación musical y ahora constituía la arcilla misma a partir de la cual él habría de modelar sus primeras músicas destinadas a la iglesia. Tres notables cantatas, todas ellas compuestas en rápida sucesión durante el año que pasó en Mühlhausen, proporcionan una primera instantánea de su inteligencia musical y su matemática diligencia en el trabajo, además de mostrarnos cómo había empezado ya a ocuparse de la fe que se le exigía que expusiera y apoyara. Examinar en detalle cada una de las cantatas nos revelará que Bach, al heredar el concepto tardomedieval de Lutero del curso de la vida como una batalla diaria entre Dios y Satanás (BWV 4), expresaba su conformidad con los principios básicos de la escatología de Lutero (BWV 131): la necesidad de hacer las cosas bien en vida y de enfrentarse a la muerte valerosa, alegremente incluso, con esperanza y fe (BWV 106). En cada una de estas obras juveniles, Bach nos presenta una exposición nueva y convincente; cada una propone una solución extraordinariamente original a la exégesis bíblica. Dentro de la mecánica de la fe, la función que tiene en ella la música es, por encima de todo, alabar a Dios y reflejar los prodigios del universo.

La tarea específica de la música, según Lutero, es otorgar expresión y elocuencia añadida a los textos bíblicos: *Die Noten machen den Text lebendig* («Las notas dan vida al texto»).[2] Como dos de los dones más poderosos concedidos a la humanidad, las palabras y la música deben fundirse en una sola fuerza invisible e indivisible: el texto apela fundamentalmente al intelecto (pero también a las pasiones), mientras que la música se dirige sobre todo a las pasiones (pero también al

intelecto).[3]* Lutero mantenía que, sin música, el hombre es poco más que una piedra; pero, con música, puede ahuyentar al Diablo: «Con frecuencia me ha revivido y me ha liberado de pesadas cargas», admitió. Esta creencia habría de conferir una justificación fundamental a la vocación (*Amt*) y el arte de Bach como músico, dando crédito a su estatus profesional y consuelo a sus metas artísticas, al tiempo que su énfasis en una expresión «vocal» de las Escrituras le ayudaría más tarde a proporcionarle su *raison d'être* como compositor de música religiosa.

A menudo se atribuye a Lutero la pregunta de por qué habría de tener el Diablo todas las buenas melodías. Para asegurarse de que no era así, Lutero y sus seguidores se apropiaron de melodías profanas que conocían todos los miembros de su congregación, reencauzando así el carácter campechano y subido de tono de las canciones folclóricas para ponerlo al servicio de la fe, ya que, defendía, «todo el propósito de la armonía es la gloria de Dios»; «cualquier otro uso no es más que el vano malabarismo de Satán».† A partir de esto queda

* Sobre este punto, Johann Mattheson, un contemporáneo de Bach, escribió: «Un *Cantor* sensato, por la función de su sagrada vocación [*Amt*], proclama [...] la Palabra de Dios. *Verbum Dei est, sive mente cogitetur, sive canatur, sive pulsu edatur* ['la Palabra de Dios se expresa por medio del pensamiento de la mente, cantándola y tocándola' (lit. = 'golpeándola')], tal como se manifiesta en las palabras escritas por Justin Martyr» (J. Mattheson, *Critica musica II*, p. 316). Pero Leaver ha mostrado que esto se basa en una traducción equivocada (R. A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, 2007, Michigan, Grand Rapids, Eerdmans, pp. 287-288). A pesar de la advertencia de Kerman de que «los compositores barrocos *retratan* las pasiones, mientras que los compositores románticos las *expresan*» (la cursiva es mía) (J. Kerman, *The Art of Fugue*, Oakland, University of California Press, 2005, p. 100), mi sensación es que, en estas cantatas, Bach hace mucho más que limitarse a «retratar» las pasiones.

† Sin embargo, en contra de un error que se halla muy extendido, contamos con tan sólo un ejemplo de composición de un *contrafactum* (una parodia de una canción profana cuyo texto se sustituye por otro religioso) por parte de Lutero: tomó una canción de «adivinanza» profana («Ich komm aus fremden Landen her») y la convirtió en la base de su primera versión

claro que Lutero veía las emociones humanas como *Affekte* ('afectos') que flotaban libremente y a las que es posible poner al servicio de una causa buena o impropia. No puede extrañar que quisiera evitar todo trato con correformadores como Calvino, que prohibió la música instrumental en el culto, o Zwingli, un músico de talento en la vida privada que, con su insistencia en la oración privada, no permitió en la iglesia ningún tipo de música en absoluto, ni siquiera el canto sin acompañamiento. Una prueba de que las ideas de Lutero seguían funcionando bien en los centros protestantes más de un siglo y medio después puede encontrarse en la clara familiaridad de Bach con los corales, que, como veremos, habrán de desempeñar un papel capital en sus cantatas religiosas, así como en esos mismos himnos, remodelados por Lutero, que cantamos nosotros en Eisenach en la mañana del día de Pascua.

El magistral himno de Lutero *Christ lag in Todesbanden* revive de manera dramática los hechos de la Pasión y Resurrección de Cristo, con un retrato del terrible padecimiento tanto físico como espiritual que tuvo que sufrir Cristo para lograr que el hombre quedara liberado de la carga del pecado. Cristo aparece evocado simultáneamente como el conquistador de la muerte y como el Cordero Pascual sacrificial. El modo en que Lutero despliega esta apasionante historia tiene algo de saga tribal, llena de imágenes y episodios muy gráficos. Si, como parece probable, Bach oyó por primera vez

del himno cristiano «Vom Himmel hoch, da komm ich her», que apareció en el himnario de Wittenberg de 1535. Pero no quedó satisfecho con el resultado y decidió componer una nueva melodía para él, que es la que ha pasado a estar inseparablemente ligada al texto desde entonces. La investigación llevada a cabo por Robin A. Leaver (*Luther's Liturgical Music, op. cit.*, pp. 88-89) contribuye considerablemente a desmentir el mito que rodea el supuesto apoyo de Lutero al empleo de música popular en la iglesia. En sus propias palabras, Lutero estaba deseoso de que «[los jóvenes] dejaran las baladas de amor y las canciones carnales y enseñarles en su lugar algo de valor, combinando de este modo lo bueno con lo placentero» (LW, vol. 53, n.º 316; WA, vol. 35, n.os 474-475).

el himno en esta iglesia y en la misma época del año, no pudo haber encontrado una formulación más clara del modo en que la fe de Lutero surgió de las primeras raíces cristianas: del retrato de Cristo en el Antiguo Testamento como el Cordero Pascual; y la apropiación por parte de la iglesia primitiva de ritos paganos en los que la esencia y la encarnación de la vida se hallaban conectadas con la luz (el sol) y el alimento (el pan, o la Palabra). Como saben todos los granjeros y ganaderos, la Pascua es un momento crítico del año en el que la frontera entre la vida y la muerte se vuelve más fina, por lo que a la congregación turingia de Lutero le resultaba fácil establecer estas conexiones: «el genio [de Lutero] se aprovechó de los miedos de la gente corriente en un mundo lleno de maldad y terrores, y ayudó a sus congregaciones a ahuyentar a voces estos terrores por medio del canto».[4]

Bach, al elegir este himno en concreto como la base de una *Kirchenstück* (BWV 4) celebratoria, estaba afirmando su afinidad con Lutero. A sus veintidós años, éste era su primer intento de recrear una narración por medio de la música en la que era probablemente su segunda (o tercera) cantata. Suponía una expansión significativa de su evolución: de un reconocido virtuoso del órgano en su primer puesto profesional, en Arnstadt (1703-1707), a compositor de música figurada de una precocidad y audacia asombrosas en su segundo. Compuesta muy probablemente para su audición de prueba a fin de ocupar el puesto de organista en Mühlhausen en la Pascua de 1707, se trataba de la música con que buscaba ganar el concurso en que iba a decidirse quién se haría cargo de la dirección de la vida musical de la ciudad. No se trata de un mero *jeu d'esprit,* sino de una pieza maravillosamente audaz y exuberante de drama musical concertado. Bach pone música a las siete estrofas de Lutero (*per omnes versus*) al pie de la letra y sin añadidos; siguiendo a una serie de distinguidos compositores del siglo XVII, entre los que se encuentran Samuel Scheidt y Johann Schelle, utiliza la melodía

del coral como la base para todos los movimientos, los cuales comienzan y terminan en la misma tonalidad de Mi menor, aunque sin un atisbo de monotonía. En cada uno de los sucesivos pasos de la narración, Bach muestra que está atento a cada matiz, cada alusión a las Escrituras, cada símbolo y cada estado de ánimo en el himno de Lutero.

Bach recurrió a todo el caudal de sus conocimientos adquiridos hasta la fecha: hábitos de comunicación e interpretación, música que había aprendido de memoria, el rico archivo de motetes y *Stücken* de la familia, la música que le hacían cantar como corista en Luneburgo, así como obras que había estudiado o copiado bajo los auspicios de sus diversos mentores. Su enfoque parece ejemplificar el consejo que dio a los compositores en ciernes el teórico musical bávaro Mauritius Johann Vogt (1669-1730): «ser un poeta, no sólo en el sentido de que reconozca la métrica del verso, sino de que sus temas sean también inventivos y, al igual que un pintor, coloque las imágenes hermosas o espantosas igual que en la vida misma ante los ojos de los oyentes por medio de la música».[5] Se vale también de técnicas que había tomado prestadas del antiguo arte de la retórica para ayudarle en su objetivo. El teórico que más contribuyó a hacer de la retórica una parte esencial de la *musica poetica* alemana, con todos los elementos dirigidos a captar y luego mantener la atención del oyente, fue el *Cantor* de Luneburgo, Joachim Burmeister (1564-1629).[6] Al estudiante potencialmente abrumado, Burmeister le aconsejaba: estudia el texto, equipáralo con los procedimientos musicales apropiados y «el texto mismo prescribirá las reglas».[7] Una ayuda específica e indispensable para conferir una expresión tan vívida a la idea del texto era la aplicación de la *hypotyposis*, «cuando una persona [o una] cosa [...] se retrata por medio de una expresión escrita u oral de tal modo que se percibe como si la persona descrita estuviera presente o el hecho se hubiera vivido personalmente».[8] Aunque no podemos saber si Bach estaba familiarizado

con la terminología, esto es exactamente lo que consigue en *Christ lag in Todesbanden*, al igual que habría de hacer más tarde en sus Pasiones. Así, conecta con una estrategia teológica que se inició mucho antes de la Reforma: el proceso de humanizar la iconografía verbal cristiana por medio de una vívida narración y una presentación dramática como las que caracterizaban los misterios medievales escenificados.

Para la expresión textual, le sigue en orden de importancia la *pathopoeia*, «una forma de habla», de acuerdo con el escritor inglés y músico de siglo XVII, Henry Peachum, «por medio de la cual el Orador mueve las mentes de sus oyentes para que experimenten alguna vehemencia del afecto, como de indignación, miedo, envidia, odio, esperanza, alegría, alborozo, risa, tristeza o pena»,[9] de tal modo que «nadie permanece indiferente al afecto creado».[10] Bach muestra su capacidad para incorporar estos y otros procedimientos retóricos y pictóricos que caracterizaron el estilo «moderno» de Heinrich Schütz (aunque ya había quedado anticuado, por supuesto, en época de Bach), derivado a su vez de la *seconda prattica* de Monteverdi, en la que la música sirve a las palabras (y no viceversa), y se invita al oyente a experimentar las imágenes y emociones generadas por las palabras y la música amalgamadas. De ahí que en el tratamiento musical que Bach elige para *Christ lag* haya no sólo destellos de modernidad sino también vestigios de un sabor inequívocamente medieval en su drama ritualizado.

Todo esto está muy bien para el oyente luterano actual, pero no para quienes carezcan de la familiaridad que resulta del canto regular de himnos o de un entendimiento de las numerosas figuras retórico-musicales que constituían la especialidad del músico de iglesia; el o la oyente puede sentirse un poco perdido o perdida tratando de comprender los términos de referencia de Bach o las sutiles connotaciones que incorpora su música. Al utilizar tantas figuras retóricas, podría pensarse que la música de Bach corre el riesgo de ser

remota, formularia o pedagógicamente aburrida.* La realidad es que sucede todo lo contrario. Lo que encontramos en su caso es una negativa juvenil a sentirse atado a una sola metodología, ya sea en relación con la forma o con la retórica. Luego, al dar cabida en su composición a sus propias y deslumbrantes aptitudes improvisatorias como intérprete, Bach nos introduce en los característicos modelos sonoros de su mundo y en un modo de expresión musical que (entre otras cosas) se ve apuntalado por su poderoso perfil rítmico. En su imaginativa respuesta al texto de Lutero, Bach nos hace cobrar conciencia de que la música puede hacer mucho más que simplemente reflejar las palabras desde el principio hasta el final: muestra que puede captar nuestra atención y cautivarnos por medio de metáforas que golpean como un relámpago. Siempre y cuando nos mostremos dispuestos a dejarnos llevar y a permitirle que nos describa el mundo tal como él lo ve, se nos ofrece muy pronto un primer punto de entrada.†

La narración de Lutero comienza con una mirada retrospectiva a Cristo encadenado por la muerte y concluirá con su victoria jubilosa y la fiesta del Cordero Pascual.

> Cristo yacía en los lazos de la muerte,
> entregado por nuestros pecados,

* En 1708, sólo un año después de la audición de Bach en Mühlhausen, su primo y colega, Johann Gottfried Walther, escribió que «la música de hoy ha de compararse con la retórica debido a su multitud de figuras» (*Praecepta der musicalischen Composition*, MS 1708, p. 152), una frase sacada de Christoph Bernhard, de aproximadamente sesenta años antes, aunque no resulta evidente de inmediato si Walther está siendo objetivo o ligeramente despectivo.

† Vilayanur Ramachandran ha investigado el fenómeno de la activación cruzada entre zonas contiguas del cerebro humano: no sólo entre sinestésicos (que ven letras como la expresión de colores), sino en cualesquiera personas normales que tengan un sentido reforzado de la metáfora y sean capaces de enlazar conceptos aparentemente inconexos en sus cerebros (Conferencias Reith de la BBC, 2003).

> pero ahora ha resucitado
> y nos ha traído la vida;
> por ello debemos estar contentos [...].

La inexorable propulsión hacia delante de la música de Bach genera tanta emoción que, como oyentes, nos vemos atrapados en medio de la exuberancia, especialmente en el momento en que la fantasía pasa a ser *alla breve.* ¿Qué otro compositor (¿Beethoven? ¿Mendelssohn? ¿Berlioz? ¿Stravinski?) pensaría en coronar una sección así con un rápido canon basado en la más sencilla de las melodías: cinco notas descendentes, moldeadas como un breve ostinato sincopado?

Esa atmósfera de dicha desenfrenada es, sin embargo, efímera. Lutero nos devuelve a la época previa a la redención, recordándonos un tiempo en el que la Muerte mantenía a la humanidad cautiva:

> No podía encontrarse ninguna inocencia.
> Por ello llegó tan pronto la Muerte
> y se apoderó de nosotros:
> nos mantuvo cautivos en su reino.
> ¡Aleluya!

Se trata de una siniestra evocación que resulta absolutamente igual de fascinante que los frescos tardomedievales de la Danza de la Muerte mencionados en el capítulo 2 o, más cerca de nuestro propio tiempo, la alegórica partida de ajedrez que juegan un caballero medieval y la personificación de la Muerte en la película de Ingmar Bergman *El séptimo sello* (1957). Aquí se solapan los marcos temporales: primero el del hombre prerregenerado, luego los de los turingios tanto de la época de Lutero como de Bach, marcados por sus regulares encontronazos con la muerte provocada por la peste. Bach utiliza su semitono descendente en fragmentos de dos notas—segmentados y desolados—como un intercambio en-

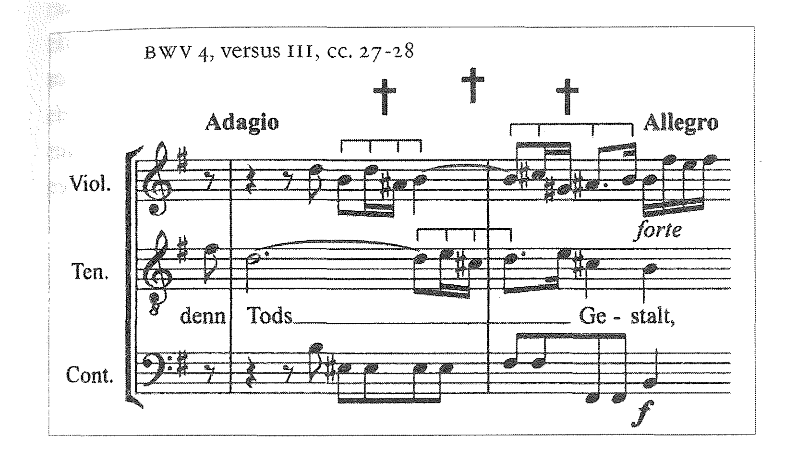
tre soprano y contralto en un movimiento oscilante, cargado de dolor, suspendido sobre el bajo continuo, que toca el mismo intervalo de dos notas en disminución pero con un desplazamiento de octava.

La música es hechizante. Evoca a la humanidad en las garras de la muerte, indefensa y paralizada, esperando lo que Lutero llamó el castigo «más serio y más horrible» de la muerte: el juicio de Dios contra el pecado. Al llegar a este funesto escenario, la Muerte se acerca ahora sigilosamente, apresando a los mortales con sus manos huesudas. Bach congela la música en dos ocasiones: la primera en las palabras *den Tod... den Tod*, intercambiadas cuatro veces de un lado a otro entre soprano y contralto, y luego en la palabra *gefangen* ('apresado'), donde las voces quedan atrapadas en una disonancia simultánea Mi/Fa♯: el estado cautivo inmediatamente anterior a la aparición del *rigor mortis.** Sigue la sorprendente palabra *Halleluja*—que se ha vuelto tan opaca por un exceso de uso—, al igual que lo hace al final de cada una de las estrofas, pero siempre con un sesgo diferente. Aquí su carácter es elegíaco e incesantemente triste, como si transmitiera la idea de que hay que alabar a Dios incluso en el momento de la muerte. Tras el más leve destello de promesa en la última frase, la música se sume de nuevo en la resignación.

En lo que supone el más abrupto contraste de carácter, los violines al unísono anuncian la llegada de Cristo: se derroca

* Algo semejante al empleo que hace Bach del Si/Fa♯ para transmitir la tiranía de la muerte reaparece en la música de un seguidor por lo demás improbable, Hector Berlioz, cuando, en *Les Nuits d'été,* puso música a «Au Cimetière» (de *La Comédie de la mort*, de Théophile Gautier, publicada en 1838): la resolución armónicamente ambigua de Sol a Fa♯ y hacia atrás sobre las palabras *passe, passe*). Al poner música al texto de Gautier («*Un air maladivement tendre | À la fois charmant et fatal, | Qui vous fait mal*»), Berlioz retrata la muerte como algo curiosamente voluptuoso, un entretenimiento momentáneo de la horrible realidad en la lucha entre la luz y la oscuridad, la vida y la muerte.

al pecado y se saca el aguijón de la Muerte. Bach utiliza simbólicamente los violines como el azote con que Cristo golpea al enemigo para acabar con el poder de la Muerte. Hay algo miltoniano en el modo en que envía a las profundidades al ángel rebelde cuando la línea del continuo desciende hasta un Mi grave: «*plumb down he drops | Ten thousand fathom deep, and to this hour | Down had been falling...*» ('cae a plomo | a mil brazas de profundidad, y hasta esta hora | habría seguido cayendo'). El poder de la Muerte queda partido en dos. La música se detiene por completo en *nichts*: «no queda nada—resumen lentamente los tenores—salvo la mera forma de la Muerte», convertida ahora en una pálida sombra de sí misma. Aquí Bach traza con gran parsimonia el perfil de la Cruz formado por cuatro notas antes de indicar a los violines que retomen su concierto:



En este momento asistimos a un despliegue festivo de coraje, una retreta de victoria anunciada por medio del añadido de los *Aleluyas* celebratorios de los tenores. En el centro mismo del himno se encuentra una evocación de la *wunderlicher Krieg*, esa «batalla maravillosa» librada entre las fuerzas de la vida y de la muerte, el viejo tiempo y el nuevo, con

los cereales primaverales a punto de traspasar la costra invernal de la tierra: «Fue una batalla maravillosa cuando lucharon la Muerte y la Vida». El único sostén instrumental es el que proporciona el continuo, mientras grupos de observadores expresan sus reacciones al combate que decidirá su fe. Cantan, sin embargo, con la ventaja de saber ya el resultado, ya que «las Escrituras han anunciado [...] cómo una muerte devoró a la otra», lo que refleja el dogma luterano de que la resurrección de Cristo señala la derrota de la muerte misma.

Para esta escena que recuerda a El Bosco, Bach sitúa a tres de sus cuatro voces persiguiéndose sin cesar unas a otras, un *stretto* fugado con entradas separadas por una sola parte de compás, mientras que la cuarta voz (contraltos) pregona a los cuatro vientos la melodía que ya nos es familiar a estas alturas. Una por una, sus voces van apagándose, devoradas y silenciadas: «La muerte se ha convertido en una mofa». Vuelve el semitono descendente que ha utilizado desde el principio mismo, que sigue siendo el emblema de la muerte, ahora escupido burlonamente por la multitud: «*Ein Spott!*»* Vuelven a asomar ecos miltonianos, un paralelismo con el regreso de Satanás al Pandemonio, jactándose ante sus inferiores de su éxito contra el hombre,

> [...] a la espera
> de que su grito universal y grandes aplausos
> llenaran sus oídos cuando, contrariamente, oye
> por todas partes, de innumerables lenguas,
> un lúgubre silbido universal, el sonido
> de público desprecio.[11]

* Heiko Oberman considera que el lenguaje de Lutero es «tan físico y campechano que en su desprecio lleno de ira puede dar al Diablo "un pedo por un bastón"» (WA TR, vol. 6, n.º 6.817): «Tú, Satanás, Anticristo, o papa, puedes apoyarte en él, una nada hedionda». Así, «una figura respetada, sea Diablo o papa, queda eficazmente desenmascarada si es posible mostrarla con los pantalones bajados» (H. Oberman, *Luther: Man between God and the Devil*, New Haven, Yale UP, 1989, pp. 108-109).

Las cuatro voces cierran la escena con el estribillo del *Aleluya* y cada sección reflexiona sobre una faceta distinta de la escena de la batalla: las sopranos, con curiosas y suspirantes apoyaturas, un momento de *pathos* que recuerda al antiguo poder de la Muerte para infligir daño; las contraltos, más prácticas (una sencilla conclusión de la melodía); los tenores, casi frenéticos en su regocijo (articulado en afiladas corcheas en *staccato*); y los bajos, descendiendo a lo largo de casi dos octavas antes de llegar a un punto de reposo. Sugiere una indicación escénica—*exeunt*—mientras los comentaristas se disponen a abandonar el escenario.

Al volver como celebrantes en la Misa ritual de Pascua, los bajos entonan la quinta estrofa sobre una línea de bajo cromática descendente con fragancias, por su solemnidad, de la música de Purcell para el «Lamento» de Dido. En este momento una tensa seriedad se apodera de la escena: sentimos como si se hubiera establecido un vínculo místico entre el Cordero Pascual predicho por los profetas y la muerte sacrificial de Cristo. Al interrumpir el movimiento armónico durante dos compases, Bach requiere que cada voz instrumental se detenga simbólicamente en un sostenido (en alemán, *Kreuz*, que es también la palabra para 'cruz'), mientras que, una vez más, inscribe cada uno de los cuatro puntos de la Cruz: los bajos en décimas paralelas con los violines, luego el continuo y, finalmente, los violines—pintando y repintando el símbolo mismo al que se aferra la fe («inmolado en amor ardiente») hasta el momento de la muerte—como el grito de batalla del emperador Constantino, *In hoc signo vinces* ('A esta señal, ¡atacaréis!'). El texto se refiere entonces al modo misterioso en que «la sangre marca nuestra puerta». Bach remacha el nuevo símbolo varias veces (al igual que se marcaron las puertas de los esclavizados israelitas en Egipto): cuatro intentos diferentes (bajo continuo, voces de los bajos, cuerda y, luego, las voces de nuevo) para iniciar la tortuosa búsqueda de un manera de escapar, expresada por

medio de un anguloso melisma. En el momento en que la fe se ve sometida a su mayor prueba, Bach obliga a sus bajos a sumergirse una duodécima disminuida hasta llegar a un Mi# grave. Finalmente, para reflejar el reto que Lutero lanza al Diablo (descrito como «el estrangulador [que] ya no puede hacernos daño»), Bach pide a sus cantantes* que mantengan un Re agudo con todas sus fuerzas durante casi diez compases hasta que se consuma el aire de sus pulmones. Se trata de música que transmite un extraordinario desafío.

Esta cantata nunca deja de disfrutarse y, hasta donde sabemos, fue la única de sus cantatas juveniles que Bach decidió revivir (en Leipzig, dieciocho años después). Interpretarla el Domingo de Pascua de 2000 en la Georgenkirche de Eisenach se tradujo en una poderosa sensación de la presencia y las personalidades de sus coautores, así como en una nueva conciencia de las raíces musicales medievales de su visión. Su concepto de una batalla cósmica entre las fuerzas de la vida y la muerte no enlaza únicamente con *Paraíso perdido*, sino incluso con los escritos de autores del siglo XX tan diferentes como H. G. Wells, Charles Williams y Philip Pullman.† Nos muestra cómo Lutero puede imbuir conceptos teológicos complejos de experiencia cotidiana, consiguiendo que cobren vida y se vuelvan al instante más accesibles. Absolutamente fiel al espíritu y a la letra del himno épico de Lutero, vemos, pues, a Bach hacer lo mismo, y revelar en el curso del proceso una semejanza básica de temperamento. La fiera personalidad que le dio a Lutero el valor para romper con Roma e iniciar una nueva visión del cristianismo se ve reavivada por Bach en esta obra.* La veremos reaparecer en su enervante determinación de plantar cara a la oposición y las críticas a lo largo de toda su vida profesional y en su tenacidad al dedicar los primeros cuatro años como *Thomascantor* en Leipzig (1723-1727) a componer ciclos de cantatas de un año de duración y dos monumentales Pasiones que trazan el desigual curso de duda y temor, fe e incredulidad, en el peregrinaje de la vida.

* Sí, en plural, ya que en todas las cantatas posteriores no hay ejemplos en los que Bach escriba así para una voz solista. Aunque no tenemos posibilidades de saber en cuántas voces pensó—o tuvo a su disposición—para la primera interpretación de esta obra en Mühlhausen (y es posible que la obra le resultara muy útil a fin de poder valorar las capacidades de su nuevo coro), su naturaleza comunal e hímnica, así como el modo en que Bach responde a la evocación de Lutero de una multitud con muchas voces en la estrofa central, sugieren más de una voz por parte. Sus retos son también más fácilmente manejables desde el punto de vista técnico con varios cantantes por línea. No todo el mundo está de acuerdo con esto, por supuesto.

† Aunque es cierto que en la novela de ciencia ficción *La guerra de los mundos* (1898), de H. G. Wells, el bien y el mal parecen estar equilibrados y la derrota de los marcianos no comporta ningún tipo de acción divina directa (los intentos del cura loco por relacionar la invasión con algún tipo de promulgación bíblica de Armagedón no parecen más que confirmar su trastorno mental), éste no es el caso ni con Charles Williams (un íntimo amigo de J. R. R. Tolkien y C. S. Lewis) ni con Philip Pullman. Tres de las novelas más famosas de Williams son *Guerra en el cielo* (1939), *Descenso al infierno* (1937) y *Víspera de Todos los Santos* (1945). T. S. Eliot, que escribió una introducción para la última de ellas, describió las novelas de Williams como «thrillers sobrenaturales», porque exploran la intersección sacramental de lo físico con lo espiritual, al tiempo que examinan también los modos en que el poder, incluso el poder espiritual, puede corromper tanto como santificar. En su reelaboración narrativa de la epopeya de Milton en *His Dark Materials* (1995-2000), Pullman invierte su conclusión, elogiando a la humanidad por lo que Milton vio como su defecto más trágico. Lo que más admira de *Paraíso perdido* es «el puro *nervio* de la declaración de Milton según la cual va a perseguir "Cosas que aún no se han intentado en prosa o rima" para "justificar las maneras de Dios con los hombres"». ¿No es esto similar a lo que tenemos que admirar también en Lutero, y aún más en Bach?

* El historiador profesional, según Richard Marius, pretende hacernos creer que «las ideas de Lutero procedían principalmente del intelecto y no de las tripas, una actitud tan desatinada como cualquier esfuerzo por definir a Lutero únicamente por su psicología» (R. Marius, *Martin Luther: The Christian between God and Death*, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 2000, p. 21). Tengo la sensación de que podría decirse lo mismo de esos musicólogos «positivistas» que parecen decididos a demostrar que la música de Bach fue la consecuencia de un prodigioso control cerebral, desdeñando o disminuyendo el papel, por tanto, de una reacción emocional y espontánea a los textos devocionales a los que estaba poniendo música.

Vemos, por tanto, que el impacto del reformador Lutero en el impresionable joven Bach fue inmenso: moldeó su visión del mundo, reforzó su sensación de vocación como artesano-músico y vinculó esa vocación al servicio de la Iglesia, de una manera más profunda de lo que fue el caso con sus coetáneos alemanes Telemann, Mattheson y Händel. Porque, aunque también ellos tenían fuertes raíces luteranas que moldearon su manera de hacer música, la religión se vio atenuada para ellos muy pronto por una exposición más amplia al sofisticado mundo de la ópera, como vimos en el capítulo anterior. Con Bach, por otro lado, la sensación es que se trató más de un caso de necesidad natural. El filósofo italiano Vico podía estar hablando por Bach al afirmar que «la naturaleza y las potencialidades del hombre, y las leyes que lo gobiernan, le han sido conferidas por su Creador para permitirle satisfacer objetivos elegidos para, y no por, él».[12] Bach habría definido muy brevemente su objetivo concreto en este estadio de su vida como «una música religiosa bien regulada para la Gloria de Dios»[13] (véase ilustración p. 285).

El logro de Bach en *Christ lag* es atraer al oyente, al margen de sus creencias religiosas, hacia este drama de la fe, por medio de las técnicas del aprendiz de retórica y la abrumadora destreza de su arte precoz, pero, por encima de todo, por medio de la honestidad esencial de su modo de abordar la composición. También aquí dejó un claro indicador de su futura manera de ajustar palabras y música, mostrando cómo, con un mínimo de reevaluación crítica, la música puede utilizarse para interpretar un texto de un modo que no sea sólo conforme teológicamente a Lutero, sino también profundamente empático hacia él, como se pone de manifiesto en el amor compartido por Bach por la paradoja y el apremio en la expresión, así como en su presentación de una dicotomía en la naturaleza humana entre lo espiritual y lo carnal.*

* Aquí encontramos un primer ejemplo de la capacidad de Bach para

Resulta instructivo poner esta obra al lado de otra que Händel escribió más o menos en torno a la misma época mientras se encontraba en Roma—su vívida música para el Salmo 110, *Dixit Dominus*—, una prueba abrumadora de que también él estaba en vías de convertirse en un dramaturgo. Mientras que Bach está uncido a Lutero, Händel, decididamente más un hombre de mundo incluso en este estadio, nos muestra por qué se sentía tan atraído hacia Italia, reaccionando, como Durero y Schütz antes que él, y al igual que haría Goethe más tarde, ante su paisaje, su arte en toda su vitalidad y sus vívidos colores, y, por supuesto, su música. Allí donde vimos a Bach aprovecharse del aspecto físico del combate crucial entre la vida y la muerte de maneras que anticipan algunos de los coros de la turba en sus dos grandes Pasiones, Händel revive para nosotros la ira del Dios del Antiguo Testamento, otorgando una drástica expresión pictórica al texto del salmo («Aplastará cabezas en muchos pueblos de la tierra») con palpitantes repeticiones en *staccato* de una sola palabra—*conqua-sa-a-a-a-bit*—en todas las voces e instrumentos. Aquello ante lo que podríamos reaccionar como «dramático» en ambas composiciones tiene muy poco que ver con el teatro. El drama está todo él dentro de la mente: evocado experimentalmente por medio de técnicas musicales tanto nuevas como antiguas, que en el caso de Bach dan vida al incidente bíblico, y en el de Händel demuestran el ejercicio de puro poder borbotando justo por debajo de la superficie del texto del salmo. Ambas obras nos ofrecen un anticipo de cómo estos dos jóvenes sajones seguirían desempeñando un papel tan profundo e innovador a la hora de moldear el desarrollo de la ópera mutante, como se esbozó en el capítulo 4. E incluso en este

capturar la imaginación, de modo que «lo que obtiene, pues, el oyente es un lapso de tiempo musical en el que queda suspendida la fugacidad del momento narrativo, y gracias al cual el drama global adquiere una mayor profundidad de campo» (J. Butt, «Do Musical Works Contain an Implied Listener?», JRMA, vol. 135, número especial 1, 2010, p. 10).

estadio existen indicadores de las futuras preocupaciones divergentes de estos dos gigantes: amor, furia, lealtad y poder (Händel); vida, muerte, Dios y eternidad (Bach).

Un mes después de la Pascua de 1707 se reunió el consejo parroquial de la Blasiuskirche de Mühlhausen para elegir a su nuevo organista. El burgomaestre, el doctor Conrad Meckbach, preguntó «si no debería considerarse en primer lugar al hombre Pach [*sic*] de Arnstadt, que había realizado recientemente su prueba tocando en Pascua». Como no se propuso ningún otro nombre, se ordenó al escriba municipal, Johann Hermann Bellstedt, que se lo comunicara al candidato. Bach contestó que solicitaría un salario de ochenta y cinco florines, la misma cantidad que «recibía en Arnstadt», ligeramente redondeada al alza. Aunque esto equivalía a veinte florines más de lo que había recibido su predecesor, Bach estipuló los mismos pagos en especie: cincuenta y cuatro fanegas de grano, dos cuerdas de madera (una de haya y otra diferente), sesenta haces de leña en seis entregas, todo ello depositado en su puerta.[14] Solicitó además el uso de un carro para todas las pertenencias que había acumulado durante sus tres años en Arnstadt: instrumentos musicales, partituras, música y libros, así como ropas y muebles. El consejo parroquial no puso ninguna objeción. Bach pidió que se pusieran por escrito los términos del acuerdo. Recibió el contrato el día siguiente (15 de junio) y quedó sellado con un apretón de manos.

Dos semanas antes, se había propagado un incendio descomunal en la ciudad que destruyó a su paso trescientas sesenta viviendas; también la iglesia había estado a punto de ser pasto de las llamas. Tres de los concejales, aún demasiado conmocionados por la calamidad como para poder centrar sus mentes en cuestiones como la música,[15] no fueron capaces de encontrar ni pluma ni tinta para firmar el nombramiento de Bach. Una vez que se recuperaron, los burgomaestres reconocieron la necesidad de que se realizara un servicio de penitencia conmemorativo y es más que probable que encargaran a su nuevo organista que compusiera una cantata para la ocasión. Es posible que fuera BWV 131, *Aus der Tiefe* (De las profundidades), una obra que, gracias a una inscripción autógrafa en la partitura original, sabemos que no fue solicitada por el superintendente Frohne, el superior inmediato de Bach en la Blasiuskirche, sino «por deseo del pastor Eilmar», archidiácono en la Marienkirche.[16] Bach decidió poner música al texto completo del Salmo 130, una plegaria para el perdón de los pecados, en la traducción de Lutero.*

Se trata de la segunda de las tres cantatas juveniles (BWV 4, 131 y 106) que exploramos en este capítulo y que muestran tres aproximaciones sucesivas, conectadas entre sí, a la mecánica de la fe y el modo en que operaban dentro de la mente musicalmente activa de Bach cuando tenía tan sólo veintipocos años. En esta ocasión, en la BWV 131 no había un sencillo procedimiento estructural al que Bach pudiera recurrir, como la omnipresente melodía del coral que unifica las siete estrofas de *Christ lag* y que, de este modo, proporciona los cimientos para su plasmación musical. Aquí el texto del salmo requería un entrelazamiento más complejo de texto y música,

* Esto en sí mismo requiere un comentario, dado que Lutero, quien, como antiguo fraile agustino, comprobó el poder transformador de entonar las fórmulas salmódicas, lo calificó de un proceso en el que los «afectos» parecen «pulsar» las «cuerdas» de las palabras del salmista, lo que da lugar a que vibren y se transformen en afectos divinos. Lutero sostenía que *vox est anima verbi*, esto es, que «la voz es el alma de la Palabra»: las Escrituras llegan al oyente como palabras que no han de ser «interpretadas», sino «capturadas» o «incorporadas» en forma de sonidos por medio de la cámara de resonancia del cuerpo. Tenemos todos los motivos para suponer que Bach estaba familiarizado con la teología del Salterio de Lutero y que reflexionó sobre cómo podría aplicarla a una música polifónica y concertada del salmo (véase B. Wannenwetsch, «"Take Heed What Ye Hear": Listening as a Moral, Transcendental and Sacramental Act», JRMA, vol. 135, n.º especial 1, 2010, pp. 91-102).

apuntando a contrastes más marcados de estilo, forma y fluidez de expresión. La solución de Bach fue distribuir de forma simétrica las ocho estrofas a lo largo de cinco movimientos entrelazados y leudar el salmo con dos piezas de comentario «tropado». Estas inserciones, dos estrofas de un coral de Bartholomäus Ringwaldt (1588), *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, reflejan muy de cerca las instrucciones para la confesión y el arrepentimiento de un teólogo, Johann Gottfried Olearius (1611-1684), autor de *Biblische Erklärung* (1678-1681), en cinco volúmenes, una obra de la que Bach poseería más tarde un ejemplar.[17] Según Olearius, el hombre debería repetir a diario estas cinco palabras:

i. *Dios...,*
ii. *muéstrame...*
iii. *a mí...,*
iv. *un pecador...,*
v. *la misericordia.*

Estas cinco palabras abren una sección del catecismo de Lutero, que se encuentra reflejada casi en su totalidad en los cinco movimientos de Bach. Su afán de lograr una caracterización óptima del texto condujo a Bach a una nueva música de una poderosa elocuencia, aunque quizá desigual. Establece tres movimientos corales como los pilares de su estructura. Lo más llamativo en el primer movimiento, construido a partir del modelo de un preludio y fuga instrumental, son las libertades que se toma Bach para permitir la expresividad retórica: el modo sutil en que sitúa los vínculos motívicos en el preludio *adagio* para oboe y cuerda que anticipa las formas de las palabras que llegarán a continuación, cómo el conjunto fluye sin suturas hasta la segunda estrofa, una fuga coral marcada *vivace*, y cómo esto concluye con un triple eco (*f, p, pp*) que es, por cierto, muy similar a lo que hace Händel en el sexto movimiento de su *Dixit Dominus*, y que a su vez anticipa motivos del *arioso* posterior para bajo

sin que se produzca ninguna cesura a fin de dar forma a una sola unidad que lo abarque todo.

Bach toma y desarrolla por primera vez lo que se ha llamado la «exaltación penitencial»[18] de Lutero, un hilo que atraviesa muchas músicas sobre textos de los salmos de compositores alemanes que ora habían vivido la Guerra de los Treinta Años, ora habían sufrido sus secuelas. La música de Schütz para el Salmo 6 (*Ach Herr, straf mich nicht*) y el Salmo 130 (*Aus der Tiefe*), de los *Psalmen Davids* (1619), escrita al comienzo de la guerra (al igual que un gran número de composiciones individuales escritas durante su desarrollo), está imbuida de este espíritu. Si hay algo un poco artificioso en el comienzo de la cantata, como si Bach estuviera esforzándose por adoptar la actitud correcta, para cuando llega al coro central ya se ha disipado por completo. Esta es la parte más elocuente de la obra, con música sobre las palabras «Espero al Señor, mi alma espera y yo deposito mis esperanzas en Su Palabra». Anunciada por tres vehementes afirmaciones en armonía de bloques seguidas de pequeños floreos a modo de cadencias para dos voces individuales, da paso a una fuga lenta y de trazo largo. El tirón emocional de la música (en realidad, su exaltación penitencial) se sitúa en una sucesión de séptimas disminuidas, novenas mayores y menores que Bach coloca estratégicamente en partes fuertes para resaltar el sentimiento de «espera» o «anhelo». Como consecuencia de ello, cada sucesiva entrada fugada gana en fuerza emocional y en una expresividad creciente; cada voz posee una personalidad musical muy acusada y realmente «canta».

Acorde por acorde, no hay nada hasta ahora que no pueda remontarse a la sintaxis armónica de un compositor inventivo de mediados del siglo XVII como lo fueron Grandi, Carissimi, Schütz o Matthias Weckmann; es el entramado instrumental—el modo en que Bach entrelaza oboe y violín (y más tarde violas e incluso fagot) en contrapunto decorativo con la apasionada conducción de las voces del coro—lo

que distingue a este movimiento.* Insuflar vida a lo que carece de un texto suponía una estrategia nueva e importante en una época en la que la «palabra» había pasado a ser tan dominante a todos los niveles. Sugiere que Bach podría haber intuido ya un *logos* aún más auténtico en el «habla» instrumental, que estaba allí para glorificar a Dios y celebrar su universo de un modo igual de poderoso que la música ligada a textos bíblicos o devocionales.

Una característica original de *Aus der Tiefe* no es tanto la absoluta fidelidad de Bach a las palabras cuanto el modo en que ajusta sistemáticamente sus temas a las *formas* de las palabras cantadas, su inflexión y su puntuación: cambios de compás, tempo y textura le permiten caracterizar cada frase verbal y cambiar el *Affekt* de manera casi instantánea. Así, para el impresionante coro con que se cierra la obra, construye una secuencia integrada por cuatro segmentos diferentes pero entrelazados que se asemeja a un mosaico:

«*Israel*»	*adagio*	tres bloques enérgicos de armonía abierta
«*espera en el Señor*»	*un poc' allegro*	contrapunto imitativo con exclamación instrumental
«*porque con el Señor hay misericordia*»	*adagio*	a modo de himno, con una *cantilena* decorativa para oboe
«*y con él llega una copiosa redención*»	*allegro*	un vigoroso tratamiento imitativo con figuras antifonales en *suspiratio*

* Gestos expresivos como éstos y una corriente detectable de misticismo en esta cantata sugieren, si no una influencia, sí una afinidad con otra música noble a partir del texto de *De profundis* del compositor francés Michel-Richard de Lalande, compuesta en 1689. Las piezas de Bach y Lalande comparten una sobriedad global de expresión y, en concreto, modos paralelos de estratificar voces e instrumentos en densas redes contrapuntísticas de una intensidad excepcional.

Esto conduce sin solución de continuidad a una secuencia fugada independiente, con su tema y contratema hábilmente ajustados para reflejar el carácter dual de la última frase:

«*Y él redimirá a Israel*»	*allegro*	un breve motivo inicial con una extensa «cola» melismática para la palabra *erlösen* ('redimir')
«*de todas sus iniquidades*»	*allegro*	contrasujeto ascendente cromáticamente

En esta sección final, que culmina con este extenso sujeto de fuga y su respuesta cromática, Bach se distancia de las estructuras anteriores semejantes a un motete de la música de sus antepasados y revela que, aunque no es ciertamente ningún modernista, conoce sobradamente los ultimísimos procedimientos derivados de la práctica italiana contemporánea que estaban trasplantando en torno a esta época compositores del norte de Alemania como Johann Theile (1646-1724), Georg Österreich (1664-1735)* y Georg Caspar Schürmann (*c.* 1672-1751).† Estas tres figuras oscuras y borrosas en la ac-

* La sección fugada final de *Ich bin die Auferstehung*, un *motetto concerto* de Österreich, compuesto en 1704, está construida a partir de premisas similares. Bach podría haber encontrado otros ejemplos de la música de Österreich en la biblioteca de Luneburgo. A pesar del olvido en que han caído hoy estos compositores, gracias a coleccionistas como los *Cantor* de Düben y Luneburgo, y de copistas incansables, incluido el propio Österreich, se ha conservado la suficiente música de ellos como para poder hacernos una idea de su originalidad, su versatilidad y, sobre todo, su inventiva a la hora de adaptar música católica italiana para su utilización dentro de la liturgia luterana.

† Tras un año de estudio en Venecia, a Schürmann se le concedió un traslado gratuito durante cuatro años como compositor y *Capellmeister* a la corte de Meiningen, donde conoció a Johann Ludwig, un primo de Bach, quien lo sucedió en 1706. Allí compuso la parte más fascinante de su música litúrgica: nueve cantatas en las que la característica alternancia de recitativo y aria desarrollada en la ópera italiana—y aquellas incluían ya arias *da*

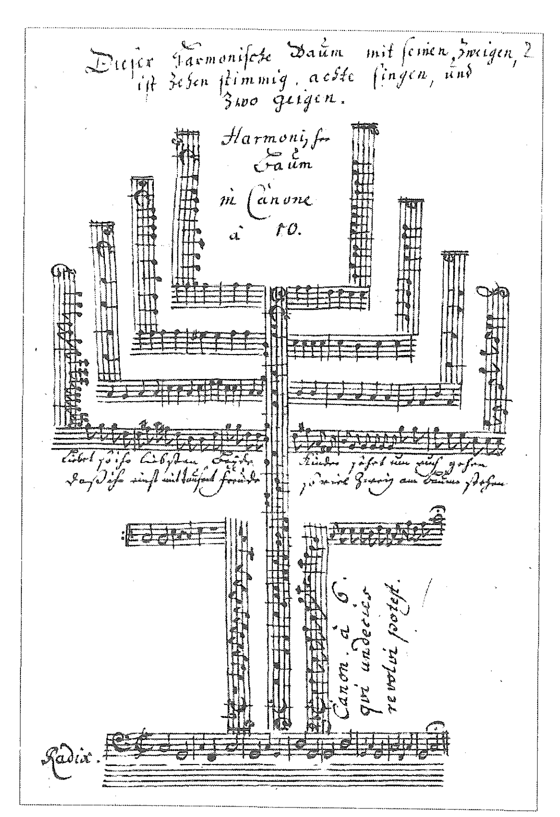
tualidad, compusieron motetes y cantatas alemanas *concertato* que se tuvieron por lo más avanzado en términos de estilo y que sobresalen por la calidad de su invención y de su confección. Aunque su innovador repertorio coral sigue languideciendo en la oscuridad, hay motivos para pensar que la música de Bach habría evolucionado de modo diferente de no haber sido por su ejemplo. Esto no es lo mismo que decir que su música proporcionó el punto de partida inmediato para su imaginación; es posible que actuase más como una cápsula de liberación retardada, emitiendo su influencia de forma gradual y en etapas sucesivas de su desarrollo como creador. Pero resulta significativo que, en el momento de dar sus primeros pasos experimentales como compositor de música figurada, Bach estuviera operando en un entorno cercano a la atmósfera refinada y cosmopolita de las cortes del norte de Alemania, donde se alentaba a compositores como éstos a valerse de su inventiva y a dirigir sus experimentos musicales hacia la edificación (*Erbauung*) de los creyentes. Al elegir para su tratamiento musical textos que combinaban un coral familiar con un relato tomado de las Escrituras, iniciaron un enfoque nuevo y poderoso al situar el mensaje evangélico tradicional dentro del contexto del culto luterano contemporáneo y a iluminarlo a la manera de un sermón musical. Una música tan poderosamente emocional estaba apuntalada por una sofisticada escritura fugada con temas tonalmente orientados (a menudo con un contrasujeto cromático), un extenso desarrollo de armonía secuencial y el uso pronunciado de bajos *ostinato*, especialmente de la variedad del «bajo caminante» y aquellos que contenían un descenso de cuatro notas por grados conjuntos. Calibraron cómo podía obtenerse

---

capo, como habría de hacer Bach a partir de diez años después—lo aplicaba ahora un compositor alemán quizá por primera vez a la música religiosa. Cada cantata concluía con un coral, que se trataba musicalmente de diversas maneras, lo que es probable que atrajera la atención de Bach.

una respuesta personal a las creencias cristianas esenciales a partir de su complejo entrelazamiento musical de textos bíblicos, poesía contemplativa y corales luteranos, y exploraron nuevos modos de implicar al oyente.

En un momento posterior de la vida de Bach, al reflexionar sobre sus propias creencias, y tras haber adquirido su propio ejemplar del comentario de la Biblia de Abraham Calov, escribió «*Nota bene*» en el margen y subrayó dos pasajes casi idénticos: «*Ich will dich nicht verlassen, noch von dir weichen*» ('No te abandonaré ni me alejaré de ti') y «*Ich will dich nicht verlassen, noch versäumen*» ('No te abandonaré ni te dejaré de lado'). Nos encantaría saber cuánta de esa confianza y seguridad—de no estar absolutamente solo en el mundo—poseía ya Bach cuando se quedó huérfano, y cuánto de su dolor resurgió doce años después cuando se sentó a componer la obra conocida como el *Actus tragicus*, o *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) (*El tiempo de Dios es el mejor de todos los tiempos*). El hecho de que ahora sepamos la respuesta no debería inducirnos a aplicar un marco especulativo psicoanalítico posfreudiano para valorar su estado psíquico, presuponiendo la existencia de un resentimiento hacia sus padres, rabia, satisfacción de un deseo, culpa, la búsqueda de una figura paternal alternativa, etcétera.[19] Una aproximación de este tipo a fin de evaluar la permanencia de las cicatrices psicológicas de Bach (si es que las había) resulta igual de inexacta y ahistórica como aplicar retrospectivamente a la infancia esquemas mentales adultos. Lo que resulta indiscutible es que, a lo largo de toda su vida, Bach tuvo frecuentes y dolorosos encuentros con la muerte, que segó en dos mitades a su familia: ninguno de sus padres vivió más allá de los cincuenta años y perdió a doce de sus veinte hijos antes de que cumplieran tres años: muy por encima de la media, aun en una época en que la mortalidad infantil era omnipresente.



El *Harmonischer Baum*, un canon a diez voces con forma de árbol, del tratado *Musicalisches Kunst-Buch*, de Johann Theile (1646-1724), conocido por sus contemporáneos como «el padre de los contrapuntistas».

¿Hasta qué punto compartía Bach con Lutero el abrumador terror a la muerte—un temor compartido y admitido por muchos de sus seguidores y teólogos—, «la única miseria que nos hace más miserables que todas las demás criaturas»?[20] En realidad, ¿hasta qué punto estaba verdaderamente convencido del dogma cristiano, especialmente del tipo que ponía el énfasis en la fe personal y en las recompensas de la salvación? Si lo estaba, ¿cuándo empezó? Más allá de sus víncu-

los con Lutero por geografía, escolarización y circunstancia, ¿se sentía atraído hacia el fundador de esa teología por una auténtica convicción?* Estas son preguntas para las que no pueden encontrarse respuestas muy convincentes en los archivos. Necesitamos mirar en otros sitios. Una vez más, algunas de las obras juveniles de Bach nos ofrecen fértiles pruebas de algún tipo, si pueden llamarse así, y ninguna contiene más que el *Actus tragicus*.

Aun para sus más ardientes admiradores, Bach puede parecer en ocasiones un poco distante: la comprensión de su genio como músico—ampliamente reconocido—está para la mayoría de nosotros demasiado lejos de nuestro alcance. Pero que se trataba de un ser humano muy *humano* es algo que sale a la luz de múltiples maneras: no tanto por las baratijas que nos han llegado en forma de testimonios personales como cartas familiares y descripciones de primera mano, que son muy escasas, sino por rendijas que se abren en su armadura metálica, momentos en los que atisbamos la vulnerabilidad de una persona normal luchando con las dudas, preocupaciones y perplejidades de una persona normal. Una de ellas es el *Actus tragicus*, una pieza fúnebre que Bach escribió probablemente poco después de *Christ lag*, cuando tenía aún tan sólo veintidós años, transcurridos ya doce

* La primera generación de luteranos consideraron a su fundador como el *Wundermann*, alguien que ha sido llamado, y enviado, por Dios. Casi doscientos años más tarde, Marshall concluye que «podemos albergar pocas dudas de que Bach veneraba a Lutero, se identificaba mucho con él, lo reconocía como una figura absolutamente descollante, como un verdadero "gran hombre" y lo veneraba casi hasta el punto de la obsesión» (R. L. Marshall, *Luther, Bach, and the Early Reformation Chorale*, Atlanta, Pitts Theology Library, 1995, p. 10). Peter Williams sugiere aquí un interesante modelo alternativo, el íntimo colega de Lutero, Philipp Melanchthon: «huérfano (a los once años), expresó fidelidad a su patria y a su lugar de origen, era obstinado y se educó a sí mismo gracias al estudio asiduo de lo que otros habían escrito» (P. Williams, *The Life of Bach*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 9).

desde el momento en que se quedó huérfano y cuando estaba preparándose para crear un hogar con su futura esposa.

Hasta ahora nadie ha podido identificar la ocasión exacta para la que se compuso el *Actus tragicus*. Se ha conjeturado que la escribió para su tío Tobias, que murió en agosto de 1707 y cuyo legado de cincuenta florines (equivalente a más de la mitad de un año de salario) le permitió casarse con su prima segunda, Maria Barbara, en la iglesia local de Dornheim, un pueblo situado a menos de dos kilómetros en las afueras de Arnstadt, el 17 de octubre. Otra posibilidad es que la compusiera en memoria de Susanne Tilesius, la hermana de un amigo y aliado de Bach, el pastor Eilmar de Mühlhausen. Susanne tenía treinta y cuatro años cuando murió, dejando un marido y cuatro hijos, exactamente igual que había hecho la madre de Bach doce años antes. ¿Podría ser el *Actus tragicus* de alguna manera un catártico desahogo musical de su propio dolor aún sin resolver? Es posible que Susanne y su madre sean ambas invocadas y conmemoradas en el ruego para soprano solista «Ven, Señor Jesús», que se repite una y otra vez en el centro mismo de la obra. A partir de estos datos, el tema de la muerte era una preocupación, o al menos un tema recurrente; esto se ve apoyado por la significativa proporción de libros dedicados al *ars moriendi* luterano que Bach fue acumulando con el paso de los años.[21] Parece haber aprendido de una manera precoz cómo la fuerza colosal de la fe encarnada y representada en la música podía privar a la muerte de sus poderes para aterrorizar, como si coincidiera con Montaigne (a quien con seguridad no leyó nunca): «Privémosle de la extrañeza, frecuentémosla, acostumbrémonos a ella. No tengamos nada tan a menudo en la cabeza como la muerte. Nos la hemos de representar a cada instante en nuestra imaginación, y con todos los aspectos».[22] Lutero también había insistido en que «Deberíamos familiarizarnos con la muerte durante nuestra vida, invitando a la muerte a nuestra presencia cuando aún se encuentra a lo lejos».[23]



La batalla con la muerte del *Himmlischer Liebes-Kuss* (1732), de Heinrich Müller, uno de los diversos volúmenes de la biblioteca de Bach que defiende una preparación y adiestramiento constantes para la hora inesperada y arbitraria de nuestra muerte.

Muchas de sus obras posteriores, incluidas las dos grandes Pasiones, abordan el mismo tema como una dicotomía entre un mundo de tribulación y la esperanza de redención, algo muy habitual en la religión de la época. Pero ninguna lo hace de manera más conmovedora o serena que el *Actus tragicus*.* Esta música extraordinaria, compuesta a una

* También en el *Actus tragicus* vemos que su aproximación a la muerte, tal como se refleja en su música coral más antigua, parece diferir de la

edad tan temprana, no es nunca empalagosa, autocompasiva o mórbida; por el contrario, aunque profundamente seria, es consoladora y está llena de optimismo. Al contrario que algunas de las invenciones contrapuntísticas más abigarradas de Bach, cuenta con un buen atractivo «a primera vista», sin duda como consecuencia de su instrumentación de timbres inusualmente delicados: simplemente dos flautas de pico, un órgano y una pareja de violas da gamba. Con esta paleta tan restringida, Bach consigue crear milagros: la sonatina inicial contiene veinte de los compases más estremecedores de todas sus obras. Desde la anhelante disonancia confiada a las dos violas hasta la manera cautivadora en que se entrelazan e intercambian notas contiguas las flautas de pico, que se deslizan haciendo y deshaciendo unísonos, se nos está ofreciendo música para combatir el dolor. Jean-Philippe Rameau imploró en cierta ocasión a uno de sus discípulos: *Mon ami, faites-moi pleurer!*[24] Mientras escuchamos la sonatina de Bach se nos muestra lo que quería decir Rameau y nos emocionamos. Toda la obra dura menos de veinte minutos y fluye sin que se perciba una sola costura al tiempo que se producen varios cambios de atmósfera y de compás. Como sucede a menudo con la mejor música, asistimos a una brillante utilización del silencio. Después de insertar una secuencia de súplicas para poder liberarse de este mundo, en las que la soprano canta «¡Sí, ven, Señor Jesús!» en varias ocasiones, Bach se asegura de que el resto de las voces e instrumentos vayan desapa-

de otros compositores pertenecientes a su círculo familiar más inmediato. La vida como un «valle de lágrimas» era la visión heredada del siglo XVII, ejemplificada por las composiciones de Heinrich Schütz a lo largo de la Guerra de los Treinta Años, una actitud que reaparece en la música del primo mayor de Bach, Johann Christoph Bach, cuyo *Mit Weinen hebt sichs an* (interpretada por primera vez en Arnstadt en 1691, cuando Johann Sebastian Bach tenía seis años) describe las tres Edades del Hombre en términos decididamente nihilistas, destinada a guiar al oyente y reflejar las miserias de la juventud, la madurez y la vejez.

reciendo uno por uno, dejando que su voz, ya sin sostén, se apague con un frágil arabesco.* Luego escribe un compás en blanco con un calderón por encima. Este activo y místico silencio resulta ser el centro exacto de la obra.

Este es sólo un ejemplo de planificación intencionada y eficaz por parte de Bach. Cuanto más detenidamente se observa bajo la superficie, más complejo resulta ser el *Actus tragicus*: considerablemente más complejo que las dos cantatas que hemos examinado más arriba. Los textos integrados por materiales de diversa procedencia se habían puesto de moda en el norte de Alemania a partir de la década de 1670 y la idea era elucidar e interpretar las Escrituras mediante la yuxtaposición de diferentes pasajes sobre un único tema. Con toda probabilidad, Bach sacó la idea de Lutero de seleccionar siete citas bíblicas e intercalarlas con corales familiares del ya mencionado teólogo Johann Gottfried Olearius. Gracias a la estructura y disposición concretas del texto, se nos presenta una clara yuxtaposición de la Ley del Antiguo Testamento y el Evangelio del Nuevo Testamento. Lutero lo expresó de este modo: «La voz de la Ley aterroriza porque remacha en los oídos de los petulantes pecadores: "En mitad de la vida terrenal, nos rodean señuelos de muerte". Pero la voz de Dios reconforta al pecador aterrorizado con su canción: "En medio de una muerte segura, la vida en Cristo es nuestra"».[25] El momento concreto de la muerte de cualquier

* Aquí puede trazarse un paralelismo con la conclusión profundamente emocionante del motete a cinco voces de Johann Christoph Bach, *Fürchte dich nicht*: en el punto en que entra la soprano con las palabras *O Jesu du, mein Hilf* (tomadas de un himno fúnebre de Johann Rist), se produce un entrelazamiento momentáneo de las dos palabras comunes *du* y *mein*, como si acabara de realizarse un contacto titubeante entre un mundo y el siguiente (véase p. 124 *supra*). Esta expresión de la «libertad» del Evangelio expresada en la línea de la soprano (que se mueve libremente sin un bajo continuo que la mantenga atada) está en marcado contraste—y no cabe más que suponer que con un propósito teológico deliberado—con la estricta exposición fugada de la Ley y sus exigencias (*Es ist der alte Bund*).

individuo era un secreto de Dios: es Él quien «pone el reloj» de la vida humana y ordena las cosas de acuerdo con su propio horario.[26] El propósito subyacente de Lutero es preparar al creyente para «morir dichosamente» y consolar al afligido con la idea de que la vida es esencialmente una preparación para la muerte: la aceptación de esto proporciona el único modo fiable de admitir nuestra humanidad y la futilidad de nuestros afanes. En su comentario de la Biblia, Olearius se permite introducir una imagen (de Christian Romstet) de san Juan Bautista a las puertas del Cielo y, tras él, Jesús cuidando de su jardín, titulada *Este es el Árbol de Vida* (véase la lámina 17). Existe un paralelismo aquí en las artes visuales con los ciclos de pinturas conocidos como *paysage moralisé* que enlazan las edades del hombre con las horas del día, las estaciones del año y las épocas de la historia bíblica.[27] Vistas como un símbolo del modo en que el espíritu humano intenta crear una armonía con su entorno (aunque en él la naturaleza inhóspita había sido domeñada y atemperada), estas obras podían utilizarse alegóricamente para inducir al espectador a la contemplación de «cosas solemnes». El deber y el propósito del arte en presencia de la muerte era representar al recientemente fallecido para quienes quedaban detrás en la Tierra, consolarlos en su dolor y facilitar la comunicación y el discurso sobre lo inefable. Al expresar temas emotivos y complejos que dependen del intercambio de pasado y futuro, esperanza y desesperación, la música puede llegar a ser con frecuencia más eficaz que la pintura.

El modo en que Bach hace corresponder su diseño musical con los principios teológicos apuntados es impresionante. Al igual que sucede en *Aus der Tiefe,* tiene que imponer su propia estructura musical. Para reflejar la división teológica entre Ley y Evangelio, traza un plan de acción simétrico, con los movimientos individuales organizados de tal manera que, como oyentes, podemos identificar en la música el viaje del creyente descendiendo por medio de las Escrituras del

Antiguo Testamento (con sus desnudas afirmaciones sobre la inevitabilidad de la muerte) hasta su punto más bajo y luego, por medio de la oración, ir ascendiendo de nuevo hacia un futuro más espiritual. Las intervenciones solistas a ambos lados de la línea divisoria están dispuestas en parejas contrastantes, lo que facilita seguir el diseño a modo de quiasmo y los contrastes intencionales. Así, por ejemplo, de los dos solos para bajo, el primero es un mandato autoritario del Antiguo Testamento para «poner tu casa en orden, porque morirás y no vivirás». Esto se ve respondido por las palabras de Cristo en la Cruz al malhechor: «Hoy estarás conmigo en el paraíso». Con el segundo de estos solos se solapa la versión de Lutero del Cántico de Simeón, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* [...] *Der Tod ist mein Schlaf worden* ('Ahora parto con paz y alegría. [...] La muerte se ha convertido en mi sueño'). Si Bach buscaba plasmar una representación musical de la extinción física en algún momento de la obra, debió de ser justamente aquí, cuando las dos violas da gamba van desvaneciéndose al final del coral, un recordatorio para el oyente devoto de que la hora de la muerte puede desencadenar una intensificación de las artimañas del Diablo. Y, como si no hubiera hecho ya lo suficiente para reflejar las Escrituras con música, Bach va un paso más allá, conduciendo alegóricamente al creyente para que comprenda y acepte cómo es su vida por medio de una progresión de tonalidades, modulando de forma descendente desde Mi♭ (la tonalidad principal) a Si♭ menor (la tonalidad con bemoles más lejana en el círculo de quintas, utilizada por Bach posteriormente para la descripción de la Crucifixión en la *Pasión según san Juan*) y vuelta de nuevo a Mi♭ (véase ilustración en el capítulo 10, p. 560). Estamos así otra vez, por tanto, ante un diseño simétrico: un descenso desde Mi♭ por medio de Do menor y Fa menor para esos sombríos mandatos del Antiguo Testamento, pasando por ese nadir de silencio a Si♭ menor para ascender a continuación con el consuelo de los textos evangé-

licos de vuelta a Mi♭ por medio de La♭ y Do menor. El esquema está quizá concebido para animar al oyente a reflexionar sobre los diferentes estadios de la vida del propio Cristo, en una secuencia en la que se suceden nacimiento, crucifixión, muerte y resurrección.

Sin embargo, la característica más impresionante de la fusión de música y teología que lleva a cabo Bach se produce en ese compás silencioso central al que nosotros, como oyentes, nos sentimos irresistiblemente atraídos. El último y magistral golpe de Bach—para ilustrar la crisis de fe del oyente y su necesidad abrumadora de ayuda divina—es dejar tonalmente ambiguas las notas inmediatamente anteriores de la soprano, con lo cual su voz sencillamente se evapora en ese grito desesperado. No hay resolución, ni siquiera una clausura parcial que pudiera llevar la armonía hacia una cadencia estable: es, por consiguiente, a *nosotros* a quienes nos compete interpretarla en el silencio subsiguiente. Si la oímos por lo que aparenta ser, como una débil cadencia perfecta (una *tierce de Picardie* en Fa menor), eso indicaría que la muerte es una especie de punto y aparte. Pero quizá nos sentimos suavemente empujados a oír la oscilación final entre La y Si♭ como sensible y tónica, respectivamente, en la tonalidad del siguiente movimiento, Si♭ menor. En ese caso, el mensaje de Bach es de esperanza y el ascenso tonal indica que la intervención de Cristo garantiza que la muerte no es más que un momento a medio camino de nuestro viaje, el comienzo de aquello que vendrá a continuación. Esta insinuación de incertidumbre o, mejor, de ambivalencia, no es lo mismo que jugar con nuestras expectativas, un empleo del paréntesis del que se vale Bach (además de muchos otros compositores) en otras ocasiones para captar nuestra atención y hacernos reflexionar.

El *Actus tragicus* de Bach es música de una extraordinaria profundidad. Se acerca más a traspasar la membrana de la conciencia que separa el mundo material de aquello, sea lo que sea, que se encuentra más allá, que cualquier otra obra

musical en este período *fin de siècle* inmensamente fecundo. Existen de nuevo indicios que apuntan a lo que podría haber aprendido de su primo Christoph, algunas de cuyas composiciones también parecen habitar y explorar esa vaga frontera entre la vida y la muerte: vitalmente expresiva, por un lado, frágil hasta el extremo de la extinción inminente, por otro. No es posible, por supuesto, definir la carga emocional—o, si queremos, el dolor o el placer—que nos brinda la música de Bach más de lo que un neurocientífico puede distinguir entre los estímulos de la realidad en el cerebro y los de la fantasía.

La lucidez proporcional del *Actus tragicus* le confiere un aspecto engañosamente sencillo, pero también contribuye a su gran complejidad: de pensamiento, estructura e invención; ambos aspectos apuntan a la misma sensación de temblor al borde del entendimiento. Quizá la discreta complejidad de la estructura matemática que apuntala gran parte de la música atrae a personas con determinado tipo de mente, aun cuando no sean del todo conscientes de lo que está sucediendo. Los demás, para quienes las matemáticas insertadas en la música nos atraen únicamente a un nivel inconsciente, si es que consiguen hacerlo, podemos contentarnos con la belleza consoladora de los sonidos que se nos ofrecen.

El *Actus tragicus* suscita también el delicado tema de la creencia religiosa: si la presencia (o ausencia) parcial o total en el oyente puede influir en la receptividad a la música que muestre cada uno. Sería injusto insistir en que una persona necesita albergar creencias cristianas a fin de poder valorar la música religiosa de Bach. Pero lo cierto es que, sin algún tipo de familiaridad con las ideas religiosas de que está imbuida, pueden perderse muchísimos matices, incluso el modo en que puede verse cómo su música posterior actúa a modo de crítica de la teología cristiana. Para muchos, el camino hacia el disfrute de, por ejemplo, una ópera de Mozart es, obviamente,

mucho más cómodo y menos problemático que el de una cantata o Pasión de Bach: en la primera tenemos emociones humanas reconocibles, una historia entretenida, espectáculo, comedia y drama (a pesar del hecho de que algunos de sus personajes moralmente dudosos planteen dilemas placenteros). Todos estos elementos se encuentran también presentes en Bach, pero de una forma encubierta. Los textos a los que pone música no siempre se fusionan para crear una forma dramática suavemente integrada como las que encontramos en los finales de acto de las óperas de Mozart. Las cantatas posteriores están a menudo cargadas de imágenes escabrosas—de la lepra del pecado, pus y furúnculos—que, junto con los matorrales de la teología, pueden crear una impenetrable barrera para los no iniciados, hasta el punto de que parte de lo que puede haber querido expresar Bach se pierde en la transmisión. Se requiere algo del desvelamiento inicial del misterio para ayudar al oyente a resistir la tentación de renunciar (o rechazar) al contenido religioso en su conjunto debido a lo absurdo de las imágenes y para disipar nuestras dudas en el sentido de confiar en que el inmenso despliegue artístico y la complejidad *pueden* ser aprehendidos. A fin de poder llegar al núcleo humano de la música religiosa de Bach, mi opinión no es que estemos obligados a devolver la música a su contexto litúrgico original (optando por un frío banco de iglesia en vez de una cómoda butaca de teatro), aunque eso es lo que los luteranos evangélicos estuvieron pidiendo con insistencia durante el siglo XX. Sí necesitamos, sin embargo, ser conscientes de su lugar en la liturgia, del propósito original de su compositor y de las autoridades eclesiásticas que la encargaron (no necesariamente la misma cosa), así como de la peculiar relación dialéctica que Bach parece forjar entre su música y la palabra (que exploraremos en profundidad en el capítulo 12). Una vez que han sido apartadas estas capas de cebolla, las recompensas sobrepasan con mucho nuestra respuesta superficial inicial a la música.

El problema no es nada nuevo. En una carta a Erwin Rhode (1870), Friedrich Nietzsche escribió: «Esta semana he oído la *Pasión según san Mateo* tres veces y las tres experimenté la misma sensación de admiración inconmensurable. Quien haya olvidado por completo el cristianismo lo oye aquí como Evangelio».[28] Sin embargo, en 1878 se lamentaba de que «en Bach hay demasiado cristianismo burdo, germanismo burdo, escolasticismo burdo [...]. En el umbral de la moderna música europea [...] él está siempre volviendo su mirada hacia la Edad Media». Nietzsche señala el conflicto que experimentan algunas personas en relación con la música religiosa: desanimados por la aspereza de parte del lenguaje, se sienten subyugados, sin embargo, por la música y por el modo en que transmite la convicción de su fe.

En el proceso de reconciliar estas reacciones encontradas puede comulgarse con William James en relación con el tema de la religión en general: utilizar «todas y cada una de las fibras de su energía intelectual para defender y justificar la libertad de la voluntad» y, según su propia expresión, «el derecho a creer». La religión, reconocía, «como el amor, como la ira, como la esperanza, la ambición, los celos, como cualquier otro entusiasmo e impulso instintivo [...], añade a la vida un encanto que no es racional o lógicamente deducible de ninguna otra cosa».[29] Al mismo tiempo, puede abrazar los tormentos del «alma enferma» al encontrar consuelo en la conversión, como se ve en Agustín, Lutero o Tolstói, y la fascinación del yo dividido, como se ve en John Bunyan y, a buen seguro, en Bach.[30] Con él, la música inspira una sensibilidad religiosa que está ligada de manera muy habitual, pero no necesariamente, a un dogma concreto. Del mismo modo que hay muchos aficionados no religiosos a la música sacra de Bach, también hay ateos entre los músicos profesionales que aman a Bach. Una de las figuras más universalmente veneradas entre los compositores europeos contemporáneos, György Kurtág, confesó recientemente:

Conscientemente, soy en efecto un ateo, pero no lo proclamo muy alto, porque si me fijo en Bach, no puedo ser un ateo. Entonces tengo que aceptar la manera en que él creía. Su música no deja nunca de orar. ¿Y cómo puedo acercarme más si lo observo desde fuera? No creo en los Evangelios de un modo literal, pero una fuga de Bach esconde en su interior la Crucifixión: al tiempo que los clavos están remachándose. En música, estoy siempre buscando cómo martillear los clavos [...]. Eso es una visión dual. Mi cerebro lo rechaza todo. Pero mi cerebro no vale mucho.[31]

En septiembre de 1742, Bach, que tenía entonces cincuenta y siete años, compró una lujosa edición de las obras completas de Martín Lutero en siete volúmenes. Según una notita de su propia mano[32] sobre «estos extraordinarios escritos alemanes del difunto D.[octor] M.[artín] Lutero» que habían pertenecido anteriormente a dos distinguidos teólogos, Calov y Mayer, había pagado por ellos diez táleros. En sus anaqueles ya tenía catorce gruesos infolios de los escritos de Lutero, entre los cuales se encontraban los *Tischreden*, más un segundo volumen en cuarto de su *Hauß-Postilla*, además de numerosos volúmenes de sermones, comentarios de la Biblia y escritos devocionales de otros autores, la mayoría de los cuales citaban profusamente a Lutero. ¿Por qué, entonces, la nueva compra? ¿Se debía simplemente a que se trataba de la nueva edición de Altenburg, aunque él ya tenía la versión de Jena? La biblioteca de trabajo de Bach, que se calcula que contenía al menos ciento doce obras teológicas y homiléticas diferentes, se asemejaba menos a la de un típico músico de iglesia y más a lo que podría esperarse encontrar en la iglesia de una ciudad de dimensiones respetables, o a la que «muchos pastores de la época de Bach se habrían sentido orgullosos de haber poseído».[33] Es ligeramente extraño, también, que el precio que Bach decía haber pagado por estos nuevos volúmenes parece haber sido borrado y bastante torpemente

cambiado por el de diez táleros a partir de una cifra que probablemente fuera en realidad el doble o incluso el triple; en el mismo mes, un librero de Leipzig, Theophil Georg, publicó un catálogo en cuatro volúmenes de nuevas y antiguas ediciones de Lutero en el que aparece recogido el precio de veinte táleros por la edición de Altenburg.[34] ¿Se sentía Bach demasiado avergonzado de admitir ante su mujer el precio que había pagado, que ascendía quizá a medio mes de salario? Si este pequeño engaño constituye una prueba de una crisis de la edad madura, tampoco se tradujo en gran cosa: no es como si se hubiera gastado un dineral en, por ejemplo, una nueva edición de una excitante obra prohibida como el *Decamerón* de Boccaccio o la *Ética* reprobada y supuestamente atea de Spinoza. Lo que revela, más allá de su piedad personal, de su admiración durante décadas por Lutero y de la importancia esencial de los escritos de Lutero tanto en su vida profesional como profesional, es que «resulta evidente que Bach estaba profundamente—y, en apariencia, acríticamente—inmerso en unos esquemas mentales que tenían al menos doscientos años de antigüedad».[35]

Es muy posible que Bach compusiera más cantatas durante sus primeros destinos en Arnstadt y Mühlhausen, y que no sintiera ninguna necesidad de preservarlas después de su traslado a Leipzig en 1723, ya que pertenecían a ese «antiguo estilo de música [que] ya no parece agradar a nuestros oídos».[36]* Puede, sin embargo, que se hubiera mostrado de acuerdo con Schönberg cuando afirmó respecto a sus primeras piezas: «Me gustaban cuando las escribí». Y, en el caso de BWV 4, *Christ lag*, esto seguía siendo cierto cuando su autor hubo traspasado la frontera de los cuarenta años. Las obras

* Una de estas composiciones pudo haber sido una segunda cantata *Ratswechsel* (para el cambio del concejo) escrita para Mühlhausen en 1709 después de que ya se hubiera ido de la ciudad, que posiblemente llegara a imprimirse, como sucedió con BWV 71, *Gott ist mein König*, pero, de ser ese el caso, se ha perdido.

que se han conservado muestran que Bach había trazado un curso inicial para su música: no simplemente articular, apoyar e interpretar estas posiciones doctrinales, sino ir más allá mediante la actualización de la religión en las vidas cotidianas de la gente. En sus manos, la música es más que el análogo tradicional de una realidad oculta, más incluso que un instrumento de persuasión o retórica; compendia el papel de la experiencia religiosa tal como él la entendía, registrando los altibajos de la creencia y la duda en términos esencialmente humanos y de maneras con frecuencia dramáticas, y haciendo que estas tensiones y luchas cotidianas resulten vívidas e inmediatas. Estas obras juveniles lo muestran explorando el poder de la música para brindar consuelo auditivo y sensorial ante las penurias de la vida, suavizando el impacto del dolor, como piel nueva sobre una herida. El hecho de alinear su música con la concepción luterana de la muerte como una recompensa por la fe le proporcionó quizá la manera de asimilar su propio sufrimiento y duelo cuando era sólo un niño. Lo que no podía transmitir era que su actitud hacia la autoridad se hubiera moderado en absoluto, como veremos en el próximo capítulo.

Cuando salimos de la Georgenkirche al final de la Misa el Domingo de Pascua, el pastor nos invitó a visitar lo que queda actualmente de la antigua escuela de Bach y del antiguo monasterio dominico. Paseamos con él y cruzamos la antigua muralla de la ciudad hasta el cementerio conocido como el *Gottesacker* ('Acre de Dios'). Allí en alguna parte, se encuentran las tumbas sin identificar de los padres de Bach. Como miembro del *chorus musicus* local, la tradición estipulaba que el menor de los hijos de Bach habría de cantar en el sepelio de su padre y se le obligaba a asistir al ritual: el repique de la campana fúnebre, la solemne procesión de clero, coro, familia y dolientes hasta el *Gottesacker.* Allí, sobre una

pequeña tarima de madera, cubierta por un tejadillo que sobresale de la muralla de la ciudad y que fue diseñado para dar protección a la familia del difunto, debieron de reunirse Johann Sebastian y los otros huérfanos Bach.[37] En medio del cementerio se levantaba un chamizo de madera—poco más que un cobertizo—y un pequeño púlpito desde el cual Magister Schrön pronunció el sermón junto a la tumba. Mientras se bajaba el ataúd, el *Cantor* y sus coristas entonaron el himno fúnebre medieval en la versión de Lutero: «Mitten wir im Leben sind».*

* Setecientos veinticinco kilómetros al oeste, en la abadía de Westminster de Londres, pronto habría de descansar otro músico, Henry Purcell, que había compuesto piezas a partir de estas mismas y sombrías frases fúnebres: «En medio de la vida estamos en la muerte [...]. Tú conoces, Señor, los secretos de nuestros corazones». Estas palabras, que forman parte del servicio fúnebre contenido en el Book of Common Prayer, están tomadas casi al pie de la letra de la versión de Miles Coverdale de la *Media vita,* pero se tradujeron no del latín sino de «Mitten wir im Leben sind» de Lutero. Difícilmente podría ser más fuerte, por tanto, la conexión con Lutero (véase R. A. Leaver, *«Goostly Psalmes and Spirituall Songes»: English and Dutch Metrical Psalms from Coverdale to Utenhove 1535-1566*, Oxford Studies in British Church Music, 1991, p. 133). Esto sugiere la posible existencia de una mentalidad común que se extendía por toda Europa en aquel momento, e incluso de algo que vincula a Bach (que no viajó nunca al extranjero) con una tradición inglesa viva.

6

EL «CANTOR» INCORREGIBLE

Muestra poca inclinación al trabajo [...] ni siquiera está dispuesto a ofrecer una explicación de lo sucedido [...] será necesario un cambio, pronto habrá de producirse una ruptura [...].

CONSEJERO DE LA CORTE
ADRIAN STEGER[1]

En agosto de 1730, las relaciones entre Bach y sus superiores municipales en Leipzig se situaron al borde de la ruptura. El concejo levantó acta de cada informe: «No se había conducido como debería». Pero detrás de esa opaca generalización se escondía una larga lista de críticas y supuestas infracciones, diferentes en los detalles, pero no en la sustancia, que habían malogrado las relaciones entre el joven Bach y el consistorio de Arnstadt casi treinta años antes (véase *infra* p. 275), y que ahora estaban sacando de quicio al conjunto de los concejales de Leipzig. Recientemente había expulsado a un niño del coro y lo había mandado de vuelta al campo sin informar de este hecho al burgomaestre que regía la ciudad. Luego se había ausentado sin permiso—«por lo que debe ser reprendido y amonestado», escribieron—, al igual que había hecho veinticinco años antes en su viaje seminal de cuatro semanas para ir a ver a Buxtehude a Lübeck.* No sólo el *Cantor* no esta-

* En 1729, según él mismo admitió (NBR, p. 132), se había ausentado durante tres semanas en febrero, posiblemente tras recibir el encargo de componer e interpretar una cantata para el cumpleaños del duque Cristian de Weissenfels. Esto se vio seguido el mes siguiente por su viaje con Anna Magdalena y Wilhelm Friedemann a Cöthen para interpretar una oda fúnebre de grandes dimensiones (BWV 244a) que contenía siete

ba «haciendo nada» en relación con el cumplimiento de sus obligaciones como profesor, ni impartiendo sus clases obligatorias de canto, sino que además, y esto era lo más irritante, «no se muestra siquiera dispuesto a explicarse», declaró el burgomaestre Steger (véase la lámina 11c). Esta era ya la tercera vez en su vida en que Bach se negaba rotundamente a trabajar: la primera vez había sido en Arnstadt y la segunda, en 1717, en Weimar, después de que hubieran pasado por encima de él para nombrar al nuevo *Capellmeister*. Entretanto, iban acumulándose otras quejas: «sería necesario un cambio, porque tarde o temprano se producirá una crisis y él tendría que consentir en que se hagan las cosas de otra manera». Incluso el burgomaestre Gottfried Lange, el protector que más se hizo oír y que lo apoyó durante más tiempo, hubo de admitir que «todo lo que se había mencionado contra el *Cantor* era cierto». De modo que el concejo decidió golpearlo donde estaba seguro que le dolería: recortándole sus ingresos extraordinarios. Estaban exasperados por sus incumplimientos y por su actitud taciturna. En resumen, concluyeron, «El *Cantor* es *incorregible*».

¿Qué había provocado que las cosas llegaran hasta tal extremo? Todo formaba parte de una serie cada vez más enconada de enfrentamientos entre Bach y el concejo, que habían ido cociéndose a fuego lento durante los últimos siete años, y un clásico ejemplo del conflicto que surge cuando se pone a un artista a desempeñar un puesto público, y de quien se espera que sea al mismo tiempo «un genio y un súbdito obediente».[2] Por un lado, era un hombre irascible, apasionado en la defensa de su oficio, y que se enfurecía en cuanto percibía una amenaza a su derecho de practicarlo sin injerencias. Por otro, había una formidable alianza de

arias y dos coros reciclados de su *Pasión según san Mateo* en un servicio en memoria de su antiguo patrono, el príncipe Leopoldo, los días 23 y 24 de marzo.

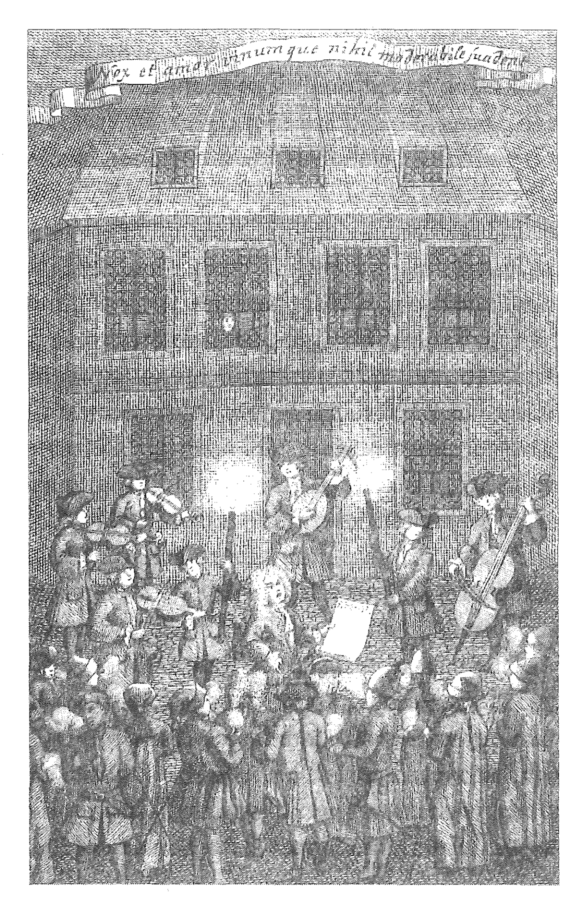
poderes profanos y religiosos expertos en hacer la vida difícil a los sucesivos *Cantoren*, cuyos métodos para someter a los empleados habían ido perfeccionándose con el paso del tiempo. El conflicto también apunta a una profunda contradicción en el proceso de conformación de la personalidad de Bach: una aceptación tácita del orden jerárquico que caracterizaba su tiempo y su religión; y, contrapuestos a esto, como exploraremos en este capítulo, signos de una irascibilidad inherente a su personalidad y una negativa continuada a aceptar la autoridad. Para explicar la conducta de Bach como un viejo cascarrabias en 1730 necesitamos retrotraer estos comportamientos a sus primeros encontronazos con la autoridad, y a partir de ahí explorar cómo fue su actitud hacia la autoridad en general en diferentes momentos de su carrera.

En primer lugar, es necesario echar una ojeada a las peculiares circunstancias que iban aparejadas al puesto de *Cantor* en Leipzig. Allá por 1657 estaban llevándose a cabo unas negociaciones entre Adam Krieger y el concejo cuando, como organista de la Nikolaikirche, aquél se presentó (sin éxito) para ocupar el puesto de *Thomascantor*. Krieger dejó clara su actitud desde el principio: él no debería tener el doble cometido de «trabajar en la escuela y ejercer de *Cantor*», como había hecho el anterior titular,* «no por ninguna ambición [personal] ni por denigrar en modo alguno el puesto en la escuela, sino porque este esfuerzo, junto con el *studio com-*

* El *Cantor* de Lübeck, Caspar Rüetz, que miraba con cierta ansia a Leipzig como uno de los pocos puestos de *Cantor* en Alemania «donde es posible vivir holgadamente sólo por medio de la música», deploró el rumbo que estaban tomando las cosas: «los *Cantoren* están [atrapados] en la escuela y están enterrados permanentemente bajo [una montaña] de tareas escolares» (M. Maul, *«Director musices»... Zur «Cantor-Materie» im 18. Jahrhundert*, 2010, pp. 17-18).

positionis, resultaría demasiado oneroso, teniendo en cuenta que quien trabaja esforzándose al máximo en la escuela tiene luego pocas ganas de preparar música concertada [en la iglesia], y si carece del deseo de componer, tiende a producir pobres resultados». Añadía que a los anteriores titulares, abrumados con sus obligaciones en la escuela, «la indignación les había agriado el carácter y padecían achaques de salud».[3] Poco dispuesto a enseñar latín, Krieger no llegaría nunca a un acuerdo con los concejales, que se negaron entonces, como volverían a hacerlo en años posteriores, a aceptar una división de las funciones de profesor y compositor en dos puestos diferentes. El análisis de Krieger resulta extrañamente profético de los problemas que afrontaría Bach setenta años después, que se reducían a las cuestiones de quién tenía la última palabra en relación con el cumplimiento de las obligaciones del *Cantor* y, en concreto, quién marcaba los límites entre él y el rector de la Thomasschule en lo referente a las admisiones de los alumnos y el nombramiento de los prefectos.

La cruda verdad es que, cuando se produjo el nombramiento de Bach en Leipzig en 1723, los mejores días de la Thomasschule ya habían quedado atrás. Considerada en otro tiempo la punta de lanza entre las escuelas corales en tierras germanófonas, los niveles y las condiciones habían emprendido un curso descendente durante al menos una generación, desde la época en que Johann Schelle había sido *Cantor* en la década de 1670. El antiguo sistema de hacer acopio de recursos para crear un «Concierto de cuarenta o cincuenta voces» integrado por músicos municipales, niños cantores, estudiantes y otros amantes de la música había dejado de funcionar hacía ya mucho tiempo. Desde el cambio de siglo aproximadamente se había producido un marcado descenso en la calidad musical de los *Alumnen*, los muchachos que estaban internos. A esto se añadía una escasez de fondos suficientes para atraer a músicos estudian-



Grabado de música callejera interpretada por estudiantes de la Universidad de Leipzig en 1729.

tes de la universidad, que ayudaban a cubrir los huecos que había en el conjunto musical de los *Thomaner*, cuando podían tocar sin ningún problema en el teatro de ópera. Una simple ojeada a las peticiones que Johann Kuhnau realizó al concejo nos muestra que los problemas que Bach estaba a punto de arrostrar—a la hora de reclutar y formar a un conjunto musical capaz de abordar su música y estar a la altura de sus excepcionales exigencias técnicas (muy superiores

a las de Kuhnau)—ya habían hecho mella seriamente en las ambiciones musicales de su predecesor durante la totalidad de su etapa como *Cantor* (1701-1722).*

El 4 de diciembre de 1704, Kuhnau se quejó al concejo de que, como había llegado Telemann para hacerse cargo de la música en la Neukirche, la música en la Nikolaikirche y la Thomaskirche, las dos principales iglesias de la ciudad, se había resentido, «especialmente en los días festivos y durante las ferias [comerciales] [...] cuando yo debería estar haciendo la música mejor y de mayor peso». Esto, según Kuhnau, «provoca el mayor perjuicio, ya que los mejores estudiantes, tan pronto como han adquirido, a costa de infinitos esfuerzos por parte del *Cantor*, suficiente práctica, ansían hacerse un hueco entre los *Operisten*», participando en las actividades vanguardistas en la Neukirche, donde la música (en este momento bajo la dirección de Melchior Hoffmann) «había degenerado y adquirido un carácter operístico, que naturalmente escandalizó a los miembros de la congregación, que

* Es posible que el propio Kuhnau contribuyera involuntariamente a este problema. Poco antes de su nombramiento como *Cantor*, el concejal Johann Alexander Christ, comisionado para la Thomaskirche, declaró que los fondos de las dos principales iglesias ya no podían alcanzar como antes para dar tantas dádivas a los estudiantes que ayudaban en la música religiosa. Como consecuencia de ello, Kuhnau se comprometió a que en el futuro ofrecería educación a los estudiantes a cambio de su participación en los servicios religiosos. En otras palabras, se trataba de una manera de ahorrar costes que se vio agravada por el hecho de que en los años posteriores el número de iglesias de Leipzig se dobló y, de repente, ya no podía darse por sentada la competencia musical de los estudiantes; además, Telemann tenía un poder de atracción sobre los estudiantes mucho mayor en la Neukirche y en el teatro de ópera. La nueva forma de la cantata, que Kuhnau siguió componiendo—y más aún Bach—, comportaba por ende un coro mayor y una orquesta más variada. En esencia, hacia 1700 el sistema que había regido previamente el funcionamiento de los *Thomaner* se había venido abajo (M. Maul, *«Dero berühmbter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212-1804*, Leipzig, Lehmstedt, 2012, pp. 97-98, 129-132, 149-150).

valoraban y amaban el verdadero estilo de la música religiosa».[4] Así, mientras que la Neukirche se llevaba a sus mejores músicos, Kuhnau se quedaba con muchachos «que se desgañitaban hasta enronquecer en la calle, o eran enfermizos y rezongones, junto con algunos músicos municipales, aprendices y músicos ad hoc no muy competentes». La situación siguió deteriorándose durante toda su etapa como *Cantor*, hasta el punto de que Kuhnau ya no podía interpretar «música con todas las voces», por no hablar de música para dos o más coros, y tenía que conformarse con motetes *a cappella*, ya que no podía localizar a «unos pocos estudiantes bien formados» para echarle una mano en los servicios de las dos principales iglesias de la ciudad. Elevó una petición al concejo para volver a introducir a supernumerarios (en realidad, cuatro o cinco puestos de alumnos adicionales) y para prohibir a los estudiantes que cantasen en la Neukirche, pero ignoramos con qué éxito.[5]

La principal pesadilla de Kuhnau era, por supuesto, Telemann, que en sus años estudiantiles (como vimos en el capítulo 4) había sido el epítome mismo de esta contracultura. Resulta un tanto irónico, por tanto, que doce años después mostrara su interés por suceder a Kuhnau como *Thomascantor*. Junto con los otros dos candidatos predilectos, Christoph Graupner y Johann Friedrich Fasch (que habían sido ambos *Thomaner* en sus años de esplendor), sabía de primera mano cuán problemático podía ser moverse por las ciénagas burocráticas de Leipzig y conseguir sacar de allí algo en limpio. A juzgar por las pruebas con que contamos durante la titularidad de Kuhnau, no puede más que concluirse que a comienzos de la década de 1720 el puesto de *Cantor* se había convertido en una especie de cáliz envenenado. Al darse cuenta de esto, después de sopesar la oferta de Leipzig, los tres candidatos prefirieron permanecer en sus puestos actuales, una prueba de que los *Capellmeister* del siglo XVIII adoptaban a menudo una postura similar a la de los entrenadores de fútbol de la actualidad: engañar a sus superiores actuales y aprovecharse del miedo que les produce pensar que están a punto de irse para conseguir un aumento de sueldo.

El propio Bach no fue ajeno a esta práctica, ya que declinó la oferta de un atractivo puesto en Halle en 1713 al tiempo que conseguía un incremento de sus ingresos en la corte de Weimar (véase *infra*, p. 289). Pero cuando se materializó la perspectiva de un puesto en Leipzig diez años después, su primera consideración fue la pérdida de estatus que ello suponía: «a pesar de que al principio no me pareciese decoroso pasar de *Capellmeister* a *Cantor*», reflexionó más tarde.[6] Al no haber sido él mismo un *Thomaner* ni haber trabajado nunca anteriormente en Leipzig (hasta donde sabemos), carecía de información sobre los obstáculos potenciales aparte de las habladurías o los chismes que le llegaban por vía profesional. El atractivo del coro de los *Thomaner* y la calidad de sus ejecuciones musicales podían haberle sido sugeridas por Adam Immanuel Weldig, que había sido prefecto en la década de 1680 bajo la dirección de Schelle, cuando el coro estaba en su esplendor, y que más tarde se convirtió en su casero y colega en la corte de Weimar. De ser así, esta imagen tan halagüeña pudo quedar hecha añicos cuando Bach y Kuhnau se conocieron cara a cara en abril de 1716 como evaluadores conjuntos de un nuevo órgano en Halle. Se ha conservado un detallado menú de la suntuosa cena que consumieron en la taberna El Anillo Dorado,[7] que, junto con la generosa cantidad de vino y cerveza que tenían ante ellos, puede que fuera suficiente para que Kuhnau se soltara la lengua y hablara de los problemas del empleo: la pobreza de recursos musicales, las críticas desleales y los agotadores desafíos a su autoridad.

Por otro lado, un viaje a la propia Leipzig (un lucrativo encargo para examinar un órgano recién finalizado en la iglesia de la universidad en diciembre de 1717) podría haber añadi-

do una nueva capa de impresiones, en su mayor parte favorables. Leipzig contaba con el aliciente de una prestigiosa educación universitaria para sus hijos, pero el principal atractivo para Bach era su rica vida urbana: su próspera industria editorial, la presencia de impresores, la red de agentes extranjeros y el aura cosmopolita que adquiría la ciudad con la avalancha de visitantes que asistían a sus tres ferias comerciales anuales. Para otros era probablemente la novedad y el exotismo de las cosas que se ofrecían:

Los visitantes podían saborear una taza de café turco importado o comprar un crucifijo de marfil de Florencia, un jersey de lana de Inglaterra o incluso tabaco de América. También podía esperarse un desfile de músicos callejeros, malabaristas, funámbulos, tragafuegos, gigantes y enanos, encantadores de serpientes y un gran despliegue de animales: elefantes, monos, pájaros tropicales, etc.[8]

No puede causar ninguna extrañeza, por tanto, que antes de decidirse a dejar Cöthen después de cinco años y medio comparativamente tranquilos como *Capellmeister* en la corte del príncipe Leopoldo, Bach recurriera a las evasivas. Habían pasado quince años desde que había trabajado por última vez como un empleado municipal y el hecho de tener que alejarse del entorno protegido (aunque en ocasiones sofocante) de la vida cortesana provinciana para empezar otra vez a trabajar sometido al escrutinio público sugiere que necesitaba disipar temores profundamente arraigados—una premonición incluso—de lo que podría comportar un regreso a un empleo municipal. «Demoré mi decisión durante tres meses», contó más tarde a su antiguo compañero de colegio Georg Erdmann.[9] Unir su suerte a un empleo municipal significaba que Bach estaba ahora dejando atrás un esquema de veinte años de oscilaciones entre la iglesia y la corte, cambiando las incertidumbres del capricho aristo-

crático por un descenso de salario y estatus, y por las frustraciones de la atrofia municipal.*

Entretanto, la búsqueda prolongada—y, para algunos concejales, descorazonadora—de un sucesor para Kuhnau dio paso a meses de incertidumbre en la Thomasschule y a un desbaratamiento de sus funciones musicales. Cuando Bach, la tercera opción para ocupar el puesto de *Cantor* después de la negativa de Telemann, se decidió finalmente a contestar a la llamada, lo hizo sobre la base de las palabras tranquilizadoras del burgomaestre Gottfried Lange (véase la lámina 11b), quien le describió el puesto «de forma tan favorable que, finalmente, y ya que mis hijos parecían además inclinados a los estudios [universitarios], me atreví a ello con la ayuda

* Johann Beer (el novelista y otrora cantante y concertino en la corte de Weissenfels) dedica todo un capítulo de sus *Musicalische Discurse* al dilema a que se enfrentaban los músicos profesionales de la época. En respuesta a la pregunta «¿Qué ventajas tenían las repúblicas o ciudades-Estado sobre las cortes en la organización de buenas interpretaciones musicales?», Beer realiza las siguientes observaciones: «I) El amor aristocrático del placer sensual significa que normalmente las cortes tienden a apoyar al personal y la infraestructura para la música a un nivel muy superior al habitual en las ciudades. "Es sabido que la música en su forma pura florece más en la corte", de ahí que las recompensas económicas sean, en consecuencia, mejores. II) La vida cortesana tiene, sin embargo, sus propias desventajas. Muchos músicos prefieren el empleo municipal al cortesano, ya que duques, príncipes y condes tienden a ser muy caprichosos y la posición es, por tanto, mucho más precaria. Asimismo, la vida allí es frenética y todo está orientado a la satisfacción del placer principesco. Quienes valoran la estabilidad optan por trabajar en ciudades en las que prevalece un código de honor urbano. [Quizá esto es a lo que aspiraba Bach, y lo que no consiguió encontrar]. III) Aunque la paga es mejor en las cortes, en las ciudades se tienen mejores oportunidades para encontrar estipendios para los hijos. IV) En la corte, las rivalidades entre músicos para ganarse el favor principesco dan lugar a estrategias para bloquearse unos a otros el progreso y las carreras. Este problema resulta especialmente grave para aquellos músicos con un talento excepcional». Los *Musicalische Discurse* de Beer fueron escritos en 1690, pero no se publicaron hasta 1719 (reimpresos en sus *Sämtliche Werke*, vol. 12, partes 1 y 2, Berna, Peter Lang, 2005), pp. 305-306).

de Dios y me desplacé a Leipzig».[10] No tenemos manera de saber qué se dilucidó realmente en estas discusiones. Diez meses después de la muerte de Kuhnau, como era de esperar, Bach fue elegido *Thomascantor*. Para el momento de su nombramiento, Bach ya se había visto obligado a sortear varios obstáculos: primero, presentar formalmente una instancia y realizar una audición para el puesto (7 de febrero), y luego firmar una promesa de ocuparlo en el plazo de cuatro semanas (19 de abril). Una vez que fue elegido el 5 de mayo, fue presentado al tribunal del consistorio tres días después y juró su cargo el 13; la fecha de comienzo para su salario se fijó dos días más tarde. Se informó que él y su familia llegaron procedentes de Cöthen el día 22 y, según una crónica de Leipzig, el *Acta Lipsiensium academica*, interpretó su primera música el 30 de mayo en la Nikolaikirche, dos días antes de su investidura formal, «mit gutem *applausu*».[11]

Bach descubriría muy pronto que los tiempos en que la presencia de un burgomaestre que amaba verdaderamente la música, junto con un director que se mostrara favorable a la consolidación de los niveles musicales de los *Thomaner*, y que había permitido que *Cantoren* anteriores como Calvisius, Schein, Knüpfer y Schelle seleccionaran a los alumnos más prometedores sobre la base de un examen musical de entrada, habían quedado atrás hacía mucho tiempo. Eso había empezado a cambiar en época de Kuhnau, cuando los concejales de la ciudad, divididos en función de sus filiaciones políticas, mantuvieron puntos de vista enfrentados sobre el modo en que debería gestionarse la escuela. A veces se producían choques con las más altas autoridades eclesiásticas de la ciudad y los que tenían inclinaciones pietistas empezaron ahora a cuestionar el papel de la música en la iglesia y en los bautismos y funerales.* Recientemente han salido a la luz signos claros de que enterraron sus diferencias en un pacto de silencio que muestra que conspiraron para ocultar a Bach la realidad disfuncional a la que habría ahora de enfrentarse.[12] En el momento en que prometió formalmente acatar «los estatutos de la Escuela ahora en vigor o que se pongan en vigor», Bach pudo haber supuesto razonablemente que estaba comprometiéndose con las antiguas regulaciones: «no aceptar a muchachos en la Escuela que no cuenten ya con una base musical, o que no sean al menos adecuados para ser instruidos en su interior, ni hacer lo mismo sin el previo conocimiento y consentimiento de los Honorables Inspectores y Directores».[13] Ése no fue el caso y tenía todos los motivos para sentir que lo habían engañado e inducido a error, ya que en aquel momento de su promesa no tenía manera alguna de saber que el proceso de reclutamiento ya había dejado de tener en consideración los criterios musicales y que sus ingresos potenciales derivados de los *Akzidentien* (honorarios por trabajos profesionales adicionales) que se le debían como *Cantor* se habían visto reducidos.

Estas medidas se habían discutido en reuniones del concejo en una fecha tan temprana como 1701 y se encontraban ciertamente en el aire cuando se nombraron en 1717 una comisión y un grupo de trabajo para recomendar la introducción de revisiones en los estatutos de la escuela. Aunque sus conclusiones ya eran conocidas por los concejales en el momento del nombramiento de Bach, no se publicaron hasta el 13 de noviembre de 1723, seis meses después de que él hu-

* Es posible que los profesores de la escuela, y fundamentalmente Johann Heinrich Ernesti, el anciano director, provocaran inconscientemente más perjuicio que beneficio con su pertinaz oposición a los nuevos estatutos propuestos, así como con las fisuras que habían abierto entre los profesores de mayor y menor rango en la escuela debido a la distribución de los salarios. La reputación de aquél, el primero de los dos apellidados Ernesti que ocuparon el cargo de co-rector, se vio posteriormente dañada por el hecho de que su autoridad en la escuela había quedado erosionada casi por completo y por las críticas que recibió por mantener al mismo tiempo un puesto como profesor en la universidad.

biera jurado su cargo.* Además de los puntos señalados más arriba, ejercieron una presión cada vez mayor sobre la escuela para que se situara a la par de los más elevados niveles académicos que exhibía su rival más cercana, la Nikolaischule, aunque al mismo tiempo reforzaban su estatus y su imagen como una escuela benéfica con una mayor dedicación a los hijos de los desfavorecidos y a los indigentes de la ciudad. Para fomentar esto, se suprimió un párrafo fundamental de los estatutos que había especificado que «un muchacho, independientemente de [su] origen social, podrá ser admitido como *alumnus* sólo si [es] extremadamente competente en música».[14] De un golpe se provocaba un serio perjuicio a los niveles y el prestigio musical de la Thomasschule. A partir de ese momento, el grupo musical especializado de la escuela (el *Alumnat*), con alumnos reclutados fundamentalmente fuera de Leipzig, pasó a considerarse casi como un apéndice opcional, una concesión al grupito que albergaba preocupaciones musicales y una molestia para los profesores. Inevitablemente, esto se tradujo en un descenso de la calidad musical de los matriculados en una época en la que se contaba con menos dinero municipal para *beneficia* (honorarios en metálico) que permitieran pagar a estudiantes adicionales o supernumerarios, que se necesitaban muy a menudo para rellenar los huecos que se producían en la plantilla de los *Thomaner*.

Aparentemente, por tanto, la disputa de Bach con el concejo de Leipzig no fue muy diferente de las batallas que habían mantenido *Cantoren* anteriores como Krieger y Kuhnau con

* Como veremos más adelante en este mismo capítulo, todo esto estalló en forma de crisis en el momento de su enfrentamiento con Johann August Ernesti (director de la Thomasschule) en 1737, cuando Bach apeló directamente al consistorio en busca de protección en contra de la aplicación de las regulaciones de la escuela de 1723: éstas, defendía, eran inválidas, ya que no habían sido nunca ratificadas por el consistorio y resultaban enormemente desfavorables para él «en el desempeño de mi cargo, así como en los honorarios que me son debidos» (BD I, n.º 40; NBR, pp. 194, 192).

el mismo concejo municipal en defensa de su autoridad con objeto de proporcionar buena música, y es característica de otros choques que se produjeron entre *Cantoren* u organistas y concejos en otras ciudades alemanas (y que continúan todavía hoy), excepción hecha de este nuevo estrangulamiento, ocultado inicialmente, en las remesas de nuevos estudiantes.* En este sentido, se trató de algo independiente de cualesquiera singularidades del carácter de Bach. Pero cuanto más se investigan las causas subyacentes de su secuencia de desacuerdos con el concejo de Leipzig, más claro resulta que, después de quince años trabajando en cortes ducales, el compositor se encontraba mal equipado para hacer frente a una situación en la que su capacidad para ofrecer música religiosa de alta calidad se veía comprometida en lo esencial por los planes organizativos con los que le obligaban a trabajar. Sin embargo, la parte que él desempeñó en el recrudecimiento de una situación ya de por sí tensa puede remontarse a sus antepasados: la visión tradicional que tenían los Bach de sí

* El credo de Lutero en relación con la música y la teología, que había ocupado el centro mismo de sus ideas y las de Melanchthon sobre la escolarización, es ahora menos sostenible al haber pasado a ser la música religiosa más compleja y especializada, hasta el punto de que la música ya no puede situarse en el centro mismo del currículo. Empieza a abrirse un abismo entre las necesidades de un compositor-*Cantor* para contar con niños tiples de gran calidad, con buenas voces y amplias capacidades musicales, y los profesores académicos, que consideran que debe darse prioridad a la educación de los chicos. Bach llega a Leipzig pensando que (por fin) habría de contar con un grupo competente de muchachos con aptitudes musicales, pero acabará descubriendo que sus esperanzas se veían defraudadas y que el proceso de reclutamiento se había modificado subrepticiamente en su contra. Pronto se ve envuelto en medio de las discusiones de otra persona y comprueba que hay algunas personas (como Johann August Ernesti) a las que, de forma incomprensible, sencillamente no les gusta la música. Como me ha sugerido el organista y director de coro Robert Quinney, la situación es apropiadamente análoga a la que está produciéndose en la actualidad en los *colleges* de Oxbridge, donde las pruebas corales no se realizan hasta después de que se haya producido la selección académica.

mismos como una corporación privilegiada e intocable de músicos llamados a cumplir una misión musical. La lectura de la Biblia por parte de Bach reforzó su creencia en el vínculo, sancionado por las Escrituras, que le habían dicho que existía entre él, su familia y los músicos que servían en el Templo del rey David, dirigidos por Asaf como *Capellmeister* (como vimos en el capítulo 2 y en las láminas 2a y b). Mientras que los modernos estudios bíblicos ven esta imagen de la música en el Templo como idealizada y anacrónica, hay todos los motivos para pensar que Bach la leyó como una historia auténtica.[15] Parece haberse sentido atraído por el capítulo concreto (1 Crónicas 25) que trata de la manera en que se hallaba estructurada la música en el Templo, en que estaban organizados los músicos en corporaciones y diferenciados por sus oficios, y en que se les confiaban papeles especialmente asignados como compositores, cantantes e instrumentistas. En el margen de su ejemplar del comentario de la Biblia de Calov, Bach escribe: «Este capítulo es el verdadero cimiento de toda la música religiosa que agrada a Dios». Que el rey David no ideara este plan caprichosamente, según Bach, es algo que resulta evidente gracias a otros añadidos realizados al margen: «NB. Un espléndido ejemplo de que, además de otras formas de música de culto, también la música fue especialmente ordenada por el espíritu de Dios por medio de David».[16] Fue, por tanto, un concejo valiente el que se propuso ignorar la concepción que Bach tenía de su puesto, al que había llegado por un nombramiento divino y que desempeñaba gracias a la inspiración divina.

Ya hemos visto que sucesivas generaciones de los Bach, preocupados por mostrarse como ciudadanos virtuosos, habían chocado con frecuencia con sus superiores municipales, habían provocado la indignación de otros músicos y habían sido acusados de nepotismo; algunos, como su propio padre, Ambrosius, aprendieron a valerse del sistema para aprovecharse personalmente, mientras que otros, como el

Christoph de Eisenach, fracasaron, y otros, como el Christoph de Ohrdruf, se mantuvieron al borde mismo, consiguiendo librarse durante años de «engorrosas obligaciones escolares» en el Lyceum.[17] La suma de las raíces provincianas de Bach y el estatus de su familia fueron a la vez una fuente de fuerza y, más adelante, un obstáculo en términos de ascenso social, como podemos ver en su obstinación en el curso de las negociaciones contractuales. ¿Hasta qué punto una determinada manera de pensar, incluso un problema congénito con la autoridad, predeterminaron la larga serie de encontronazos en los que se vio envuelto Bach durante toda su carrera? La fuerte impresión que produce es la de un hombre casi constantemente enfrentado con alguien o con algo. No debería sorprendernos, por tanto, descubrir que estos problemas que tuvo durante toda su vida con los accesos de ira y con la autoridad se incubaron en la atmósfera y el entorno malsanos de sus primeros años en el colegio y en traumas infantiles.

La imagen de anarquía en la Escuela Latina de Eisenach que vislumbramos en el capítulo 2 nos dejó en la incertidumbre con respecto a cómo se comportó Bach a los ocho años. ¿Fue un alumno modélico, que se mantenía apartado y que aprendía diligentemente su catecismo, sus rudimentos musicales y sus diez palabras latinas nuevas cada día—el niño buenecito de la leyenda—, o pertenecía al grupito de rufianes del patio de recreo que perseguían a las chicas, los protovándalos de los campos de fútbol que tiraban ladrillos a las ventanas y cuyo parloteo perturbaba el desarrollo de los servicios eclesiásticos? Se trata, por supuesto, de construcciones ficticias; pero cada una de ellas es, a su manera, plausible. No hay motivo para que demos la espalda a las numerosas pruebas de alborotos y bravuconadas que provocaron tantos quebraderos de cabeza al consistorio de Eisenach, que avivaban su te-

mor a un *scandalum publicum*,[18] ni a creer a pie juntillas que Bach fue un dechado de rectitud. El aspecto de su educación que suele pasarse por alto es que, como Br'er Rabbit en *Uncle Remus*, Bach «nació y se crió en medio de un zarzal».[19]

A partir de lo que ha logrado averiguarse sobre las condiciones escolares imperantes en Eisenach, las estadísticas de las ausencias de Bach toman un sesgo diferente. Cuando nos enfrentamos a las pruebas concluyentes de los memorandos de von Kirchberg y Zeidler (véase el capítulo 2), tenemos que preguntar si los alborotos profusamente documentados, incluso la supuesta «brutalización de los muchachos», no tenían mucho que ver con estos elevados índices de absentismo. En ese caso, ¿fueron Bach o sus padres quienes decidieron que faltara regularmente a sus clases en el colegio? Por el momento, la única conclusión que puede alcanzarse con algún grado de certidumbre es que sus mucho menos que rutilantes calificaciones escolares en Eisenach—fue el 47° de 90 el primer año, ascendiendo al 14° el año siguiente (su segundo en la *quinta*) y luego el 23° de 64 en la *quarta*—fueron ligeramente mejores que las de su hermano Jacob, que se situó dos puestos por debajo en su último año, a pesar de ser tres años mayor. Cuando le preguntaban, ya en su edad adulta, «cómo había conseguido llegar a ser un maestro semejante en su arte», Bach contestaba generalmente: «Me vi obligado a ser diligente; quienquiera que sea igualmente diligente conseguirá unos resultados igual de buenos».[20] Una afirmación tan impenetrable no arroja el menor rayo de luz sobre por qué esta diligencia—formarse para poder servir a otros, esforzarse para dominar su arte, mejorar su pericia y cosechar logros—se hizo realmente cada vez más tenaz.

De repente, tras la muerte de sus padres y con su traslado a Ohrdruf, los resultados escolares de Bach mejoraron extraordinariamente. Quizá allí había menos distracciones, y ciertamente nada que se pareciera a la frenética actividad musical a que se había acostumbrado en Eisenach desde muy

niño. Otra posibilidad es que se replegara sobre sí mismo, haciendo simplemente lo que se le pedía: el triunfo de la diligencia sobre la adversidad. Los archivos escolares muestran que sus calificaciones fueron excelentes: tras entrar en la *quarta* en marzo de 1695, pasó dos años en la *tertia*, donde se situó en el cuarto puesto en 1696 y en el primero en 1697. Luego llegaron dos años en la *seconda*, donde obtuvo el quinto puesto en 1698 y el segundo en 1699. El Lyceum de Ohrdruf estaba considerado como uno de los mejores centros de enseñanza de la región. Sin embargo, tras un examen más detallado, la situación en el seno del colegio—al igual que había sucedido en Eisenach—estaba muy lejos de ser apacible o propicia para el aprendizaje: «una situación verdaderamente turbulenta y llena de desórdenes [caracteriza] a este centro de enseñanza, por lo demás respetado».[21] Las fuentes contemporáneas revelan un exhaustivo catálogo de escarmientos, que incluyen tanto castigos físicos como la amenaza de *die ewige Verdammnis* ('la condenación eterna') impuesta a los alumnos declarados culpables de fechorías o vicios de uno u otro tipo, entre los que figuran el acoso, el sadismo y la sodomía. Ejemplos de todo ello eran lo bastante habituales en la época como para justificar una gráfica descripción y códigos detallados de castigo en el *Universal-Lexikon* (1732-1754) de Johann Heinrich Zedler, así como en autobiografías contemporáneas.

Aquí, el villano de la obra era un tal Johann Heinrich Arnold. Como *Cantor* de la Michaeliskirche, en la que Bach cantaba como corista, y como su tutor en la *tertia,* el muchacho de doce años mantenía con él un contacto inusualmente estrecho. A pesar de cuatro o cinco años pasados en la universidad y un expediente inmaculado como profesor en Gotha y Erfurt, desde el momento en que llegó a Ohrdruf, Arnold parece haber sido un hombre irascible y enérgico en cuestiones disciplinarias, inclinado a imponer castigos de estilo medieval como los que condenaban algunos reformistas

escolares como Comenius y Reher.* Peor aún, no había autoridad eficaz que fuera capaz de ponerle freno, y en el lapso de dos años consiguió tramar la expulsión de tres directores diferentes del Lyceum.[22] Afortunadamente, el cuarto de la lista, Johann Christian Kiesewetter, debió de cogerle el tranquillo y consiguió permanecer todo el curso. Una de las primeras tareas de Kiesewetter durante el primer año completo de Bach en Ohrdruf consistió en apartar a tres alumnos que estaban bajo el sádico dominio de Arnold,[23] un procedimiento extraordinariamente inusual, pero que él consideró imprescindible: Bach, su primo de Arnstadt, Johann Ernst, y un tercer muchacho desconocido fueron elegidos para ser indultados debido a «los intolerables castigos» que les había impuesto el *Cantor* Arnold.[24]

Como un huérfano marcado por el supuesto autoritarismo de su hermano, es posible que el año que pasó Bach bajo la tutela acosadora de Arnold dejara hondas cicatrices. Dado el inmenso caos que reinaba a su alrededor, Bach necesitaba ser excepcionalmente fuerte. La única cosa que sabemos a ciencia cierta es que Kiesewetter se vio obligado finalmente a despedir a Arnold, a quien se refirió como *pestis scholae, scandalum ecclesiae et carcinoma civitatis* ('la peste de la escuela,

* Los teólogos medievales pensaban que los niños podían cometer pecado mortal a los seis o siete años (véase S. Ozment, *When Fathers Ruled: Family Life in Reformation Europe*, 1983, pp. 133, 144, 147-148), la edad a que los padres podían ya castigar a sus hijos. El propio Lutero dijo que demasiados azotes quebraban el espíritu de un niño, lo cual daba a entender que sus padres casi habían quebrado el suyo. La actitud alemana era que los niños eran bestias que había que domar, una actitud habitual tanto en casa como en el colegio. «Algunos profesores son tan crueles como verdugos», dijo. «En una ocasión me pegaron quince veces antes del mediodía, sin que yo hubiese cometido falta alguna, porque querían que declinara y conjugara, aunque aún no me habían enseñado esto». Sin embargo, más tarde, cuando una niña pariente suya robó una nimiedad, Lutero recomendó que le pegaran «hasta que brotase la sangre» (R. Marius, *Martin Luther*, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 2000, pp. 22-23).

el escándalo de la iglesia y el cáncer de la ciudad').[25] Aun así, no todos los problemas disciplinarios del Lyceum concluyeron con su despido, ya que en 1698 vemos cómo Kiesewetter ruega al consistorio que proceda a instalar un aula de detención en la escuela en vista de los «frecuentes y sonados alborotos».[26] El entorno escolar era alarmante y cualquier signo de debilidad era desastroso. En estas circunstancias cabe plantearse razonablemente la pregunta de cómo podría haberse derivado algo positivo o productivo de la educación formal de Bach en Ohrdruf—con cuatro directores diferentes en otros tantos años—o cualquier cosa que pudiera resultarle de veras útil cuando hubo de tratar con la autoridad en el curso de su futura carrera, por no hablar de algo que ayude a explicar la formación de una mente capaz de elaborar constructos creativos de una apabullante complejidad de un modo tan precoz.

El sustituto de Arnold como *Cantor* fue Elias Herda, de veintitrés años.* Tras oír el rumor de los planes de Bach de trasladarse a Luneburgo en 1700, y por haber pasado su propia adolescencia en la Michaelisschule, Herda pudo (y quizá debería) haberle advertido de que el hecho de formar parte allí del *Mettenchor* suponía algo más que la simple práctica coral diaria y el canto litúrgico de un apasionante repertorio nuevo en un entorno protegido: que probablemente incluía cantar y hacer música por las calles, lo que a menudo acababa desembocando en puñetazos.† Durante el último tercio del si-

* Herda (1674-1728), hijo de un herrero de cerca de Gotha, donde había ido al colegio, pasaría luego dos años en el norte de Alemania como uno de esos muchachos turingios muy solicitados «por sus talentos musicales» y fue reclutado para el *Mettenchor* de la Michaeliskirche de Luneburgo. Posteriormente se formó para ser sacerdote en la Universidad de Jena y estuvo a punto de ser ordenado en Gotha cuando le llegó la llamada en enero de 1698 para hacer una audición a fin de ocupar el puesto de *Cantor* en Ohrdruf y suceder al desacreditado Arnold.

† El *chorus symphoniacus*, de mayores dimensiones, con sus veinte

glo XVII, las reyertas callejeras entre las dos escuelas corales de Luneburgo se habían desarrollado sin ningún tipo de control, mientras los burgueses se mantenían al margen, retorciéndose impotentemente las manos. Parece que los prefectos del coro organizaban las batallas campales, decretando las zonas prohibidas y la división territorial de la ciudad entre estos embrionarios Jets y Sharks o Mods y Rockers. El concejo municipal aprobó innumerables protocolos y ordenanzas en su intento de introducir algún tipo de orden en lo que finalmente degeneró en una guerra entre pandillas, una *Sängerkrieg* que se prolongó durante ocho años (1655-1663). En un momento dado, se contempló incluso llamar al ejér-

miembros, era uno de los dos únicos coros de Luneburgo (el otro estaba ligado a la Johannesschule) que participaban en frecuentes interpretaciones callejeras delante de las casas de los burgueses acomodados con la esperanza de sacarse un poco de dinero o, si hemos de creer a un comentarista, «recibiendo las monedas que les lanzaban desde las ventanas para poner fin a lo que con frecuencia suponía un ruido irritante». En un principio, hacer música por las calles de Luneburgo fue una actividad que gozó de popularidad—en el caso de los coristas, evidentemente, como el medio para obtener unas deseables retribuciones adicionales—; de hecho, era una de las mejores fuentes de ingresos suplementarios, aunque el propio Bach empezó en mayo de 1700 en noveno lugar con nada más que doce *groschen*. Inicialmente, los ciudadanos también le dispensaron una buena acogida. Pero lo que comenzó como una rivalidad inofensiva entre los dos coros *Currende* pronto adquirió un desagradable sesgo competitivo cuando empezaron a luchar por el territorio, ya que ambos buscaban hacerse con las calles más ricas y las puertas más lucrativas, reservándose las mejores horas del día y peleándose por la distribución de recompensas. En una ocasión, se vio envuelto el propio *Cantor* de la Michaeliskirche y fue apedreado por la facción contraria, los Ratsschüler. En otra ocasión, sus rivales, los Michaelissänger, estuvieron dirigidos por un prefecto especialmente autocrático llamado Ferber, que parece haber prohibido a algunos coristas la posibilidad de cantar en la calle, lo que provocó que recibiera golpes por la derecha, la izquierda y el centro—incluso de su propio equipo—antes de que se retirara al mesón, o *Weinstube*, más cercano durante varias horas. Sin embargo, tan sólo unos pocos años después, el mismo Georg Ferber resurgiría en el respetable papel de *Cantor* en Husum y Schleswig.

cito para poner orden.[27] Herda resaltó sin duda las virtudes características de los niños coristas—*modestia, pietas et diligentia*—y aconsejó a Bach que se mantuviera apartado de los líos y diera buen ejemplo.

Pero, como ya se ha sugerido, no hay motivos para suponer que Bach fuera un niño modélico en ningún momento de sus años escolares, ni para presumir otro tanto con respecto a su mentor Elias Herda. En los archivos municipales de Luneburgo hay un documento que lleva la rúbrica «La investigación y castigo del colegial Herda»,[28] basado en el testimonio ofrecido bajo juramento por un respetable ciudadano. En algún momento en torno a 1692, Herda había sido reconocido con un cómplice en una taberna local buscando jaleo: «indudablemente con la intención de iniciar una pelea, ya que estaban completamente borrachos y habían [colocado] sus dagas sobre la mesa, y estaban discutiendo justamente sobre rajar y apuñalar con [sus] puñales y sus navajas». El demandante, que conocía a Herda de los últimos tres años y que anteriormente tenía una buena opinión de él, estaba indignado por su comportamiento antisocial. Esa tarde, de camino hacia su casa, fue abordado por Herda, que lo llamó «rufián, ladrón y canalla», un delito grave que en algunas partes de Alemania acarreaba la obligación legal de pedir disculpas públicamente y una pena de seis semanas de prisión. El ciudadano exigió una reparación y las garantías adecuadas por parte de las autoridades de la escuela de que Herda sería castigado en consonancia por unos «insultos tan graves y desvergonzados». El incidente revela un aspecto diferente de la personalidad de alguien que había sido retratado previamente como el antiguo salvador y padrino oficioso de Bach, cuyo lema parece haber sido: «Haz lo que digo, no lo que hago». Con el ejemplo de un antiguo cabecilla de pandilla mudado en persona respetable ante sus ojos, es posible que Bach siguiera un camino similar. Aquí contamos ciertamente con suficientes pruebas circunstanciales para matizar

la imagen tradicional de Bach como un joven ejemplar camino de convertirse en «el músico docto», que sobrevivió indemne a los siniestros embrollos en los colegios en que estudió. Resulta igual de creíble que el futuro *Cantor* empelucado fuese el tercero de una serie de prefectos de escuela delincuentes: un bravucón adolescente reformado.

Avanzamos ahora unos cuantos años hasta un episodio que se produjo en el primer puesto a tiempo completo que ocupó Bach: hasta la saga del fagotista recalcitrante. En una de las pocas ocasiones en que Bach acató realmente el deseo del consistorio de que compusiera música figurada, presentó lo que tal vez fuera un primer esbozo de una cantata (BWV 150) o, si no, algo muy similar, que contenía un difícil solo para fagot.* Al poner la música delante de su novato grupo de estudiantes, Bach, que tenía por entonces veinte años, bien calculó rematadamente mal, bien estaba siendo deliberadamente provocador. Su inexperto fagotista, tres años mayor que él, era Johann Heinrich Geyersbach. Está claro que en el ensayo hizo una chapuza y Bach le mostró su enfado. Como hijo de

* Georg Österreich ya había empezado a escribir partes prominentes para lo que él llamó «bassono obbligato» antes de trasladarse en 1702 a la corte de Wolfenbüttel (a ciento cincuenta kilómetros al norte de Arnstadt), que contaba con la mayor biblioteca al norte de los Alpes. Es posible, aunque bastante improbable, que Bach pudiera haberse topado con el motete de Österreich *Weise mir, Herr, deinen Weg* (1695) o con su *Alle Menschen müssen sterben* (1701), que contiene partes para dos fagotes *obbligato*. Con toda probabilidad, Österreich tenía en mente al más versátil fagot francés ensamblado, y no al *Fagott* alemán y, a pesar de que ninguno de los dos instrumentos se asemejaba a una serie de piezas de madera, es probable que Geyersbach, el *Fagottist* estudiante de Bach, se hubiera presentado con un prototipo primitivo—más parecido a un bajón—, consistente en un solo bloque de madera de algo menos de un metro de largo, con una sección oval, perforado con dos taladros conectados en la parte inferior para formar así un tubo cónico continuo, un instrumento de timbre poco delicado, muy traicionero y difícil de dominar.

un director de música municipal, Bach debía de estar familiarizado con los valores compartidos por los instrumentistas de Sajonia, a los que siempre se decía que no se fiaran de los *Pfuscher* ('metepatas'), *Störer* ('alborotadores') y *Stümpler* ('chapuceros').* Si ése era el resultado de haber dado lo mejor de sí para hacer música con un grupo indisciplinado de lo que ahora llamaríamos estudiantes de maduración tardía, no hizo más que confirmar todos sus recelos.† Geyersbach, por su parte, estaba *beleidigt* (esa palabra alemana extraordinariamente expresiva que significa tanto 'sentirse ofendido' como 'estar dolido'), profundamente afectado por la reprimenda pública que había recibido por parte de un joven organista engreído, famoso por recibir unos honorarios excepcionalmente buenos a cambio de hacer increíblemente poco. Puede que la palabra *Stümpler* cruzara por la mente de Bach; pero la expresión que usó *Zippel Fagottist*. Aun en las biografías recientes, este epíteto sigue traduciéndose eufemísticamente como 'pardillo', 'tunante' o 'fagotista de pa-

* En 1653, ciento siete instrumentistas de cuarenta y tres localidades de Sajonia se unieron para formar su propia asociación, el Instrumental-Musicalisches Collegium, y defender el honor y la moral de su profesión. Presentaron sus estatutos al emperador Fernando III para su ratificación, y con objeto de poder imprimirlos y distribuirlos (P. Spitta, *The Life of Bach*, trads. C. Bell y J. A. Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 1, pp. 144-153; S. Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach* 2011, pp. 79-81).

† Estos estudiantes, un año (o dos a lo sumo) mayores que Bach, eran hijos de artesanos acomodados y probablemente tenían una escasa motivación musical, al contrario que los *Mettenchoristen* a los que Bach estaba acostumbrado de sus tiempos en Luneburgo. Una vez más, los archivos locales revelan un panorama de desórdenes estudiantiles endémicos. En una queja del ayuntamiento al consistorio, fechada el 16 de abril de 1706, se lee: «No temen a sus profesores, se pelean incluso en su presencia y les responden de la manera más ofensiva. Llevan sus espadas no sólo en las calles, sino también en el colegio; juegan a la pelota durante los servicios religiosos y en clase, y frecuentan sitios de dudosa reputación» (Uhlworm, *Beiträge zur Geschichte des Gymnasiums zu Arnstadt*, parte 3, pp. 7-9, citado en Spitta, *The life of Bach, op. cit.*, vol. 1, pp. 314-315).

cotilla', mientras que una traducción literal sugiere algo mucho más fuerte: Bach había llamado a Geyersbach «fagotista gilipollas».

Pasan unas pocas semanas, pero el insulto sigue aún escociendo y Geyersbach urde su venganza. En la tarde del 4 de agosto de 1705, él y cinco de sus colegas, muy borrachos después de asistir a una fiesta con motivo de un bautizo, se sientan a esperar a Bach en la plaza del mercado. Bach está regresando a casa desde el castillo Neideck. Al pasar por delante del ayuntamiento, Geyersbach lo aborda, con una porra en la mano, exigiéndole disculpas por el insulto. Sorprende a Bach completamente desprevenido. Geyersbach arremete contra él y lo golpea en plena cara. Bach saca su espada para defenderse. La situación se pone fea y comienza una refriega que se interrumpe gracias a la intervención de los otros estudiantes. Finalmente, Bach se sacude el polvo y prosigue su camino. Al día siguiente va derecho al consistorio para presentar una queja. El escriba le hace afirmar que, dado que «él no merecía un trato semejante y que, por tanto, no se encontraba a salvo en las calles, solicitaba humildemente que [...] Geyersbach fuera debidamente castigado y que [Bach] recibiera la reparación adecuada y que los demás lo trataran con respeto, de manera que en lo sucesivo le permitieran pasar sin abuso ni ataque».[29] Pasaron diez días antes de que Geyersbach fuese convocado para responder a las acusaciones junto a dos de sus cómplices. Negó categóricamente haber atacado a Bach, afirmando que fue Bach quien había sacado su espada primero y le había perseguido con ella: Geyersbach tiene agujeros en su chaleco para demostrarlo. Cinco días después le dicen a Bach que debe presentar un testigo. Entretanto es reprendido por haber llamado a Geyersbach *Zippel Fagottist*.

De repente, el consistorio cambia de táctica: afirman que Bach ya tiene «una reputación de no llevarse bien con los estudiantes y de afirmar que a él se le contrató únicamente

para la música de sencillos corales, y no para piezas concertadas, lo cual era equivocado, porque él ha de ayudar en todas las ejecuciones musicales».[30] En efecto, el castigo a Bach por haberse defendido con éxito contra Geyersbach es una orden de hacer música concertada en la iglesia con un puñado de estudiantes mayores e incompetentes. Su respuesta es lacónica: ni una negativa rotunda ni una crítica desdeñosa de las carencias musicales de los estudiantes; en el fututo no se negaría «siempre y cuando estuviera [presente] un *Director Musices*». En otras palabras, se muestra dispuesto a seguir componiendo música figurada, pero no a organizarla ni dirigirla, ni a tocar bajo la dirección de un prefecto de la escuela. Esto suscita una homilía del consistorio: «Los hombres deben vivir entre *imperfecta*; él debe llevarse bien con los estudiantes y ellos no deben hacerse la vida imposible unos a otros».[31] Dos días después, la prima de Bach, Barbara Catharina, se presenta ante el consistorio y respalda la versión de la historia de Bach, pero dado que no se encuentran presentes ni el superintendente ni ninguno de los miembros del clero, no se llega a ningún veredicto: Geyersbach se va con la más suave de las reprimendas.

El consistorio de Arnstadt no había sido capaz de respaldar públicamente a su joven organista. El resultado final fue una victoria moral para Geyersbach y sus compinches: habían hecho añicos la autoridad de Bach sobre ellos y sabían que si le respondían o incluso si lo asaltaban una segunda vez probablemente se saldrían con la suya. Al sacar su espada, incluso en defensa propia, es posible que Bach estuviera pasándose de la raya más de lo que él mismo pensaba. Quizá la espada que llevaba era más ceremonial que un arma como es debido; sin embargo, había amenazado claramente con utilizarla. El castigo legal por ello (formulado más tarde, en 1712) era severo (como ya vimos en el caso de Herda): sólo por insultar verbalmente a Geyersbach, Bach podría haber sido condenado a pedir disculpas públicamente e ir a prisión.[32]

Cuatro servicios religiosos a la semana, un coro de estudiantes bulliciosos e incontrolables, un entorno cultural discordante en la corte: todo esto bastaba para que Bach permaneciera poco más tiempo en Arnstadt. Por otro lado, empujando en otra dirección, estaba la atracción que sentía por Maria Barbara, con quien había iniciado recientemente una relación. Era la menor de las tres hijas del organista-compositor Michael Bach (primo hermano de su padre). Huérfana desde hacía poco tiempo, estaba viviendo en Arnstadt en una pensión que pertenecía a su padrino Martin Feldhaus, el burgomaestre responsable de contratar, y quizá dar alojamiento, a Bach.* Puede incluso que los dos estuvieran viviendo bajo el mismo techo. Antes de poder casarse, Bach necesitaba trasladarse a un puesto más seguro, donde se sintiera menos hostigado.

A finales del otoño de 1705, Bach decidió solicitar un permiso de un mes y contrató a su primo Johann Ernst para que

* Comerciante acomodado, Feldhaus había sido responsable de negociar una bonificación especial que se le debía a Bach y que ascendía a treinta táleros (= treinta y cuatro florines y seis *groschen*) para manutención y alojamiento pagables en metálico del fondo del Hospital de San Jorge, una residencia de ancianos ricamente dotada de la que él era el administrador. Las cuentas del hospital muestran gastos para vivir de treinta y cuatro florines y seis *groschen* reembolsados a Bach el primero de agosto de 1704 y 1705; luego, de repente, una factura presentada por Feldhaus por la misma cantidad para el año 1706-1707, que solicitaba el reembolso directo por la «comida, cama y aposentos» de Bach (BD II, n.º 26). ¿Estuvo Bach viviendo en un apartamento que pertenecía a Feldhaus desde el principio —entregando la totalidad de la bonificación a su casero—o no se mudó allí hasta el último año (después de que sus relaciones con su prometida Maria Barbara se hubieran intensificado), facilitando así que Feldhaus reclamara la cantidad completa del fondo del hospital para luego desviarla a su propio bolsillo? Con el tiempo saldrían a la luz los tejemanejes comerciales de Feldhaus, porque en 1709-1710 fue convocado a juicio por «gran incorrección y malversación», lo que provocó que fuera degradado de la alcaldía y destituido de todos sus cargos (A. Glöckner, «Stages of Bach's Life and Activities», en C. Wolff (ed.), *The World of the Bach Cantatas*, Nueva York, Norton & Co., 1997, vol. 1, p. 52).

lo sustituyera en la Neukirche mientras él viajaba más de cuatrocientos kilómetros al norte, hasta Lübeck—«a pie», según el *Nekrolog* (lo que resulta un poco improbable)—, la ciudad en que vivía el hombre a quien él consideraba entonces el músico práctico más grande, Dieterich Buxtehude, que tenía por entonces setenta años. Allí pudo escuchar música concertada deslumbrante a una escala monumental, así como música de cámara a pequeña escala del tipo más íntimo y devocional. Los recuerdos de estas veladas—y del estilo tan especial de tocar el órgano del propio Buxtehude—permanecerían con él durante toda su vida. Su imaginación musical se había inflamado con visiones que resultaban incomprensibles para cualquier empleaducho municipal de Arnstadt, como habría de descubrir tras su regreso a la ciudad en febrero de 1706. El acta de su confrontación con el consistorio de Arnstadt está escrita en una jerga grandilocuente salpicada de oscuras pedanterías en latín que puede que fueran o no comprendidas correctamente por los concejales o por su fiel escriba. Las respuestas de Bach son desdeñosas y altivas, casi monosilábicas. A la pregunta perfectamente razonable de por qué se había ausentado durante cuatro meses en vez de cuatro semanas, Bach ofreció la mordaz respuesta «a fin de comprender una cosa y otra sobre [mi] arte».* El consistorio, ahora provocado, aprovechó la oportunidad para intensificar sus críticas. Reprocharon a Bach que hubiera realizado «muchas curiosas *variaciones* en el coral y mezclado en él muchas notas extrañas», motivo por el cual la congregación se hallaba confundida. En el futuro, si deseaba introducir un *tonus peregrinus*, habría de mantenerlo y no cambiar con demasiada rapidez a otra cosa

* Esta podría haber sido su manera de impedir cualquier intento por parte del consistorio de atribuir a su viaje una motivación encubierta—ganarse el favor de Buxtehude como su potencial sucesor—, un escenario improbable si se tiene en cuenta que la condición era contraer matrimonio con Anna Margreta, la hija de Buxtehude, que tenía entonces treinta años.

diferente, como había sido su costumbre, llegando a tocar incluso un *tonus contrarius*.[33]

Imaginemos la escena: Bach, aún entusiasmado tras su regreso de Lübeck después de haber vivido el encuentro profesional más estimulante de su vida, recibe de repente una lección sobre cómo componer e improvisar al órgano por parte de honorables concejales que no han recibido una clase de armonía en toda su vida. Desesperados por hacer gala de su erudición, en realidad ponen en evidencia que ignoran incluso los mínimos rudimentos de teoría musical y de su terminología. Luego prosiguen con su ataque al deplorar la ausencia de música figurada en la Neukirche, echándole abiertamente la culpa por no colaborar con los estudiantes. En este tema lo acorralan. Bach esquiva el golpe: si se le proporcionara un director competente (y no un simple prefecto), él se encargaría de realizar «interpretaciones suficientemente buenas [con los estudiantes]». El siguiente episodio roza el absurdo. El consistorio reprende al prefecto Rambach por los *désordres* entre los estudiantes y el organista. Rambach contraataca, acusando a Bach de improvisar durante demasiado tiempo y luego, una vez castigado, de irse al otro extremo y tocar demasiado poco, anticipando con ello su siguiente crítica: que se había ido a la taberna durante el sermón, dejando a Rambach sin tiempo para volver a su puesto antes del comienzo del siguiente himno, y provocando luego un follón al añadir floreos a modo de cadencias entre las estrofas.

Durante los seis meses siguientes, la situación siguió deteriorándose. Aunque parece que a los organistas siempre les ha parecido estupendo confundir a los pobres ancianos de la parroquia a fuerza de introducir extrañas progresiones armónicas durante las estrofas de un himno, el punto muerto al que se había llegado con el coro de estudiantes era más serio, como lo era también su prolongada ausencia en Lübeck sin autorización. La última admonición a Bach quedó registrada el 11 de noviembre de 1706, cuando, después de pedirle que

volviera a declarar sobre si estaba dispuesto a hacer música con los estudiantes, tal como se le había ordenado, dijo que daría su respuesta por escrito (lo que probablemente nunca llegaría a producirse). Resulta fácil ver por qué a las autoridades de Arnstadt, por su parte, les indignaba tanto su actitud, que debió de parecerles imperdonablemente arrogante. Quizá sabían que él llevaba ya algún tiempo sopesando la posibilidad de ocupar otro puesto en Mühlhausen, y era sólo el duque quien había dado instrucciones para que lo retuvieran.

El consistorio le preguntó con qué derecho había invitado a una joven extraña, desconocida, soltera (*frembde Jungfer*), a hacer música con él en la galería del órgano. Puesto que a las mujeres seguía sin permitírseles cantar en la iglesia en esta época, no podemos evitar preguntarnos si se trató de una cita privada—aunque no puede haber sido con su futura esposa Maria Barbara, ya que ella difícilmente podía ser considerada una «extraña» en Arnstadt—o un desacato intencionado a la autoridad. Bach contestó crípticamente que ya había «informado sobre ello a Magister Uthe». Cuando le ordenaron escribir una cantata, Bach había accedido, componiendo una para soprano solista (resultaba más fácil prepararla con ella que con el grupo de estudiantes que le habían confiado), y la había ensayado con ella en la galería del órgano. Empezaron los chismorreos, por supuesto, pero Bach tenía la réplica perfecta (tácita): «Habían pedido una cantata: ¡aquí la tienen!». Estaba claro que no había futuro para él en el territorio de sus antepasados. A modo de despedida, es posible que encontrara una manera de cumplir externamente con las demandas del consistorio al tiempo que se desquitaba con Geyersbach. En la que muchos estudiosos consideran que es la primera de sus cantatas sacras conservadas, BWV 150, *Nach dir, Herr, verlanget mich*, hay tres movimientos que contienen una expuesta parte independiente para fagot, y en un momento dado encontramos un pasaje rápido que cubre una tesitura de dos octavas y un tercera menor: ejecutable por un profe-

sional competente, pero no por un estudiante que estuviese tocando a primera vista, y no digamos ya un *Zippel Fagottist*. ¿Había colocado Bach la piel de plátano perfecta y organizado una última confrontación pública con su archienemigo?*

En los primeros años de su vida adulta está empezando a asomar una especie de patrón: sus irascibles intercambios de palabras con Geyersbach, su negativa a tolerar que se interpretara música de manera chapucera y sus respuestas altivas y lacónicas al consistorio (al menos tal como han quedado documentadas), constituyen distintas pruebas de la propensión de Bach a desobedecer—o simplemente ignorar—a la autoridad y a hacer caso omiso de las reglas de una sociedad ordenada. A sus ojos, él jamás sería culpable, no importa lo que realmente sucediera: la falta siempre recaería en otra persona. Podemos enlazar esta conducta con las otras caracterizaciones de su temperamento indisciplinado, su susceptibilidad a la presión ejercida por sus compañeros y su experiencia de haber sufrido acoso y hostilidad en su infancia y el ambiente turbulento que vivió en los sucesivos colegios en que estudió. Percibimos una profunda renuencia a ganarse el favor ajeno por medio de la adulación (una vez más, al contra-

* Posiblemente, al enterarse gracias a un pajarito de la familia (Bellstedt, el escriba municipal de Arnstadt y emparentado por matrimonio con los Bach, tenía un hermano que ocupaba el mismo puesto en Mühlhausen) de que pronto quedaría una vacante en la Blasiuskirche de Mühlhausen (cuyo organista enfermo, Johann Georg Ahle, moriría a comienzos de diciembre de 1706) y que se requerirían dos obras figuradas a los candidatos (como sabemos por Johann Gottfried Walther, él mismo un candidato que luego se retiró), es posible que Bach pasara sus últimos meses en Arnstadt componiendo las cantatas BWV 150 y BWV 4. Puede que pensara que no había nada de malo en adular al alcalde de la nueva ciudad en la primera de estas cantatas por medio de un acróstico con el nombre de DOKTOR (Movimiento 3), CONRAD (5) MECKBACH (7) (véase H.-J. Schulze, «Rätselhafte Auftragswerke: Johann Sebastian Bachs. Anmerkungen zu einigen Kantatentexten», BJb, 2010, pp. 69-74) y probarla primero en Arnstadt antes de realizar su audición de prueba en la Pascua de 1707.

rio que todos los demás integrantes de la generación del 85, que tuvieron un mayor éxito mundano) y una tendencia a enfurruñarse cuando tenía que enfrentarse a lo que él consideraba la estúpida burocracia. Es casi como si una veta perversa dentro de él estuviera buscando representar el lado ampuloso de la profesión musical cuando la vemos alegremente satirizada por novelistas de la época como Johann Beer o Daniel Speer.[34] Para sus superiores ya estaba mostrando signos de ser «incorregible». En nada sorprende, por tanto, que en su vida posterior intentara quitar importancia a estas transgresiones al responder a las preguntas de sus hijos. En una carta al biógrafo de su padre, Johann Nikolaus Forkel, Carl Philipp Emanuel Bach escribió: «Hay muchas historias emocionantes sobre él. Algunas tal vez sean ciertas y tengan que ver con travesuras que le resultaron útiles. Al difunto no le gustaba que se mencionaran, así que le ruego que omita estos detalles humorísticos».[35] A los veintiún años, Bach parece haber sido un hombre de una inteligencia impaciente, que se encaminaba hacia una vida más o menos sometida a permanente «envidia, disgusto y persecución» (su propia expresión): un típico individualista que no lograba encajar en ninguna parte.

El primero de julio de 1707 Bach era responsable de la música en seis servicios a la semana celebrados en la Blasiuskirche de Mühlhausen, dos más que en Arnstadt. Había pasado de ser organista de la tercera iglesia de una pequeña ciudad a organista municipal en la principal iglesia de una ciudad que casi la doblaba en tamaño, la segunda más grande de Turingia y, al igual que Lübeck y Hamburgo, una localidad que formaba parte de un reducido grupo de «ciudades imperiales libres» en la que los concejales habían de rendir cuentas directamente al emperador en Viena, no a cualquier principito local. Ahora era *de facto* director musical y ocupaba un puesto equivalente al que había detentado Buxtehude en

Lübeck. Al igual que en Arnstadt, su nuevo contrato no hacía referencia a la participación o a sus responsabilidades en la música vocal o concertada, aunque, como antes, era algo que evidentemente se esperaba que hiciese. Sin embargo, él había aprendido la lección en Arnstadt y tenemos la sensación de que sus prioridades artísticas también habían cambiado. En esta ocasión, en vez de intentar ocuparse exclusivamente del órgano—su funcionamiento mecánico y los retos que le planteaba como intérprete virtuoso, improvisador y compositor—, se dedicó activamente a la composición de innovadoras *Kirchenstücke* para voces e instrumentos (véase el capítulo 4). Al haber sido testigo de primera mano de las audaces iniciativas musicales que podía llevar a cabo en un puesto semejante una figura con la experiencia de Buxtehude, Bach, a sus veintidós años, confiaba en que se le concediera el mismo grado de autonomía para perseguir sus propios objetivos similares en Mühlhausen.

Pero algo serio debió de molestarle porque, antes de que se cumpliera el primer año completo de su contrato, Bach ya había dejado su puesto. En esta etapa de su carrera parece ajustarse al estereotipo del músico itinerante descrito en la novela *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683), de Daniel Speer, enfrentado de alguna manera a una sociedad hostil y obligado constantemente a «seguir viajando, en contra de su propia voluntad».[36] La explicación tradicional es que se vio sorprendido en medio del fuego cruzado entre los representantes de las dos alas del luteranismo—ortodoxos y pietistas—, aunque Bach no mencionó esta circunstancia en la carta dirigida al burgomaestre y al *conventus* (consejo eclesiástico) parroquial en la que solicitaba ser liberado de sus obligaciones. Se centró en otras dos manzanas de la discordia: el salario y las condiciones. Tras agradecer al alcalde su «gentileza al permitirme disfrutar de unas mejores condiciones de vida» en Mühlhausen, continuaba diciendo que eso, simplemente, no era suficiente: «Por frugal que sea mi

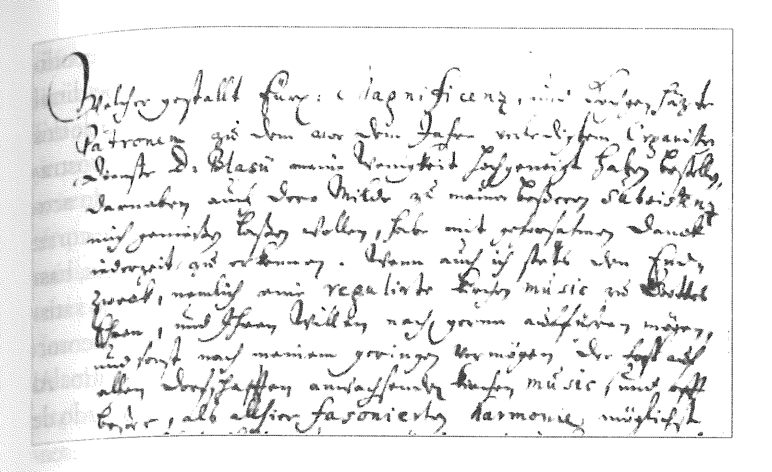
modo de vida—afirmaba—, no me alcanza para vivir, ya que debo ocuparme de mi alquiler y de otros gastos realmente necesarios». Bach no mostró timidez alguna en ningún momento de su carrera a la hora de negociar un salario mayor y siempre estuvo dispuesto a luchar para obtener las mejores condiciones posibles para él y su familia, tanto como una medida de su valía personal como porque era algo que venía dictado por las necesidades económicas. Ahora, recién casado, tenía responsabilidades adicionales, ya que Maria Barbara estaba esperando su primer hijo. El aliciente de un ascenso de ochenta y cinco a ciento cincuenta florines (más beneficios), que es lo que habría de recibir en su próximo puesto en la corte de Weimar, representaba una mejora sustanciosa (¡un setenta y siete por ciento!) en sus circunstancias y a él le había parecido irresistible.

Esto era sólo la mitad de la historia. La otra mitad guardaba relación con las condiciones de trabajo en Mühlhausen. En su carta hacía referencia, sin entrar en mayores detalles, a los «obstáculos» que había experimentado en sus ejecuciones musicales. Tras el anterior revés que había vivido en Arnstadt, Bach había empezado en Mühlhausen con buena voluntad, decidido a mejorar el nivel musical y a establecer un régimen musical progresista, y sus expectativas se vieron frustradas. Todo lo que se había puesto a su disposición—y, además, sólo a intervalos irregulares—era «una mezcla de infames coros escolares, ayudantes no profesionales, instrumentistas estudiantes y músicos municipales».[37] Éste es seguramente el momento en que explicó en detalle, sin demasiado tacto, a los concejales que había «recibido la cortés admisión por parte de Su Serena Alteza de Sajonia-Weimar en el seno de la Capilla y la Música de Cámara de su Corte»,[38] lo que se traducía en una mejor calidad de la interpretación musical de la que probablemente jamás encontraría en Mühlhausen. Bach no pudo resistirse a atacar a los concejales en su partida por el bajo nivel de las interpretaciones musicales en la Blasiuskirche al comparar-

las con las que en casi todos los «pueblos [circundantes] está floreciendo [...] y a menudo mejor que la armonía conformada en este lugar».[39] Es posible advertir la desilusión tan colosal que debió suponer esto para él. Echando la vista atrás hacia los cuatro o cinco últimos años, es posible que encontrara irónico que la música figurada que no se había mostrado dispuesto a proporcionar en Arnstadt (debido a los recursos inadecuados), habría estado feliz, ávido incluso, de componerla e interpretarla en Mühlhausen, pero las condiciones imperantes en la ciudad le habían impedido conseguir nada de valía.*

Sobre este telón de fondo, y en su petición al consejo eclesiástico de la Blasiurkirche para que lo liberara de sus obligaciones en Mühlhausen, Bach definió por primera vez un *Endzweck* ('meta artística'), «a saber, una música religiosa bien regulada y ordenada para la Gloria de Dios y de conformidad con vuestros deseos». Ésta era la quimera que habría de convertirse en una obsesión durante toda su vida: algo, afirmaba, que no había sido posible lograr en Mühlhausen «sin oposición». Al trasladarse a Weimar, explica a los miembros del concejo de la ciudad, confiaba en poder perseguir ahora «el objetivo que más me importa, la mejora de la música religiosa, libre de la oposición y las tribulaciones que aquí me he encontrado».[40] Bach, a los veintitrés años, se había mostrado, en esta ocasión al menos, cooperativo y casi amable con sus superiores, de los que ahora se despedía en términos razonables. «Ya que no podía conseguirse que se quedara—razonaron—, debe consentirse sin duda en su partida».[41] Bach tenía un deseo creciente de contar con libertad y con medios para hacer música, pero con condiciones ordenadas y reguladas que él esperaba plenamente encontrar a

* Quizá la situación en Mühlhausen era irreparable. Tan sólo unos años más tarde, según uno de los alumnos de Bach, Heinrich Nicolaus Gerber, aunque la calidad de sus escuelas era buena, «sólo en la música la oscuridad seguía allí cubriendo la Tierra» (NBR, p. 321).



su regreso a la corte de Weimar. Su traslado ilustra una conciencia inquebrantable de su propia valía como artesano y su creciente certidumbre como artista.

Durante los quince años siguientes Bach operó en un entorno cultural más allá del brazo del poder municipal y el control eclesiástico. Trabajar dentro de los confines de una corte provinciana del centro de Alemania al servicio semifeudal de aristócratas caprichosos con inclinaciones musicales, a pesar de tratarse de algo arriesgado y en ocasiones irritante, parece haberle resultado conveniente, al menos durante un tiempo. Es cierto que estaba pasando de una situación en la que había estado al frente, de manera indiscutible, de la vida musical municipal en una «ciudad imperial libre» a un puesto en la corte en la provinciana Weimar, donde, a pesar de tener un salario excepcionalmente favorable y un título de relumbrón—*Cammer Musico* y *Hofforganist*[42]—, comenzaba en el penúltimo escalón dentro de la jerarquía profesional de la *Capelle* de la corte, a cuyo frente se encontraba Johann Samuel Drese como *Capellmeister* y su hijo Johann Wilhelm como su segundo. Pero en apariencia eran muchas las cir-

cunstancias propicias: su joven familia, las «mejores condiciones de vida» a que se había referido en su carta de dimisión al concejo de Mühlhausen, el apoyo y entusiasmo de dos duques amantes de la música y el claro favor que le mostraron con sus incrementos regulares de salario y al darle acomodo dentro de la estricta jerarquía de los músicos de corte. Serían necesarios, sin embargo, poderes de diplomacia, hasta entonces no muy manifiestos, para forjarse un nicho satisfactorio para sus actividades musicales dentro de este entorno rígidamente estratificado y fuertemente restringido. Al menos encajaba con su sentido profundamente arraigado de la autoridad jerárquica: primero Dios y, luego, su representante más cercano en la tierra: rey, príncipe o duque.

Pero ¿qué sucedía si había *dos*? Desde que se promulgó una ley imperial de 1629, el ducado de Sajonia-Weimar operaba bajo una constitución que investía conjuntamente de autoridad a dos soberanos. En el momento del anterior empleo de Bach en Weimar cinco años antes, era al menor de los dos hermanos, el duque Juan Ernesto III, a quien había de reportar directamente; él era quien había reconstruido la *Capelle* de la corte después de su disolución veinte años antes y quien había decidido los principales nombramientos. Postrado en cama durante los dos últimos años (un tiempo en el que su hermano mayor ni lo visitó ni preguntó por él), su declive y su pérdida de apetito se incrementaron, según su mujer, por culpa del tabaco y el vino fuerte (*der starcke Sect und tabac*), y murió en 1707, tan sólo un año antes del regreso de Bach a Weimar como organista de la corte. El hermano mayor, Guillermo Ernesto, había quedado enormemente impresionado por la manera de tocar el órgano de Bach en su audición de junio de 1708, y fue suya la decisión (como soberano único, momentáneamente) de contratarlo de inmediato. A sus ojos, Bach era ahora *su* hombre. Pero la fricción resultó inevitable en este edificio feudal desde el momento en que Ernesto Augusto, de veintiún años, hizo su aparición en 1709 como corregente y ocupó el Rote Schloss (Palacio Rojo, véanse las láminas 7a y b). Él y su tío Guillermo Ernesto, de cuarenta y cinco años, que vivía en el palacio adyacente, el Wilhelmsburg, estaban permanentemente en desacuerdo. El tío arrestó a los consejeros de su sobrino y decretó que los miembros de la *Capelle* de la corte podían hacer música al otro lado del camino, en el Rote Schloss, únicamente si contaban con su permiso expreso o, de lo contrario, serían castigados con una fuerte multa e incluso con el encarcelamiento; el sobrino amenazó con represalias si obedecían.

¿Cómo se supone que habían de comportarse estos «sirvientes conjuntos» de ambas instituciones ducales? En un principio, la situación de Bach parecía segura, ya que se trataba de un claro favorito tanto del tío como del sobrino y cada uno de ellos planteaba exigencias distintas a su tiempo y a su talento. Para el tío se trataba de un trofeo musical: su organista de corte privado al que podía oírse tocar dos veces a la semana en el Himmelsburg,* y en recitales especiales de órgano, y del que podía alardearse en el extranjero en misiones diplomáticas. Para el sobrino, Bach era fundamentalmente un músico de cámara y un compositor del más alto nivel, adecuado para confraternizar con su hermanastro el príncipe, Juan Ernesto (que era a su vez un compositor de mérito), y para impartirle los frutos de su erudición y su talento. ¿Cómo iba a

* La forma abreviada de *Weg zur Himmelsburg* ('El camino al castillo del cielo') hacía referencia a la cúpula pintada que representaba los cielos en todo su esplendor en la iglesia del palacio de Wilhelmsburg, el centro de las devociones del duque Guillermo Ernesto. Destruida junto con la biblioteca musical de la corte en el gran incendio de 1774, su diseño era inusual: una estructura elevada, de tres alturas, con una galería para la música y el órgano provista de balaustrada de 3,96 por 3,04 metros, y 19,81 metros por encima del nivel del suelo) desde la que sonidos «celestiales» descendían flotando sobre los miembros de las familias ducales, los cortesanos y los invitados (véase la lámina 8). Probablemente el equivalente más cercano en esa zona en la actualidad es la Schlosscapelle de Weissenfels, construida en torno a la misma época, aunque de mayores dimensiones.

satisfacer a ambos amos (dada la tensión explosiva existente entre ellos), a sobrevivir a los rígidos protocolos, jerarquías e intrigas de la corte con el riesgo permanentemente presente de ser azotado si lo encontraban tocando para el duque «equivocado», que fue la suerte que corrió el trompista Adam Andreas Reichardt, quien, cada vez que solicitaba ser relevado de su puesto, recibía cien golpes y una pena de prisión? Ése era el reto. Tras conseguir finalmente huir, Reichardt fue declarado forajido por el duque Ernesto Augusto y colgado en efigie a modo de lección para otros potenciales transgresores.[43]

En los productivos años posteriores podría haberse esperado que todas las actividades musicales de Bach y las composiciones a que dieron lugar se hubieran visto sometidas a los caprichos y las diferentes preferencias musicales de estos dos patronos autocráticos y, hasta cierto punto, esto fue lo que sucedió. Guillermo Ernesto, de inclinaciones religiosas, brindó un apoyo serio y juicioso a la música religiosa de Bach: según el *Nekrolog*, «El agrado de su clemente señoría por su interpretación le animó a intentar todo lo posible en el dominio del órgano». En efecto, se erigió en el patrono de al menos la mitad de la música para órgano conservada de Bach: es decir, la parte que ha sobrevivido en forma escrita (la mayoría fueron improvisaciones que emanaron de la mente creativa de Bach y que desaparecieron al instante en el éter celestial del Himmelsburg). Arriba, en el Rote Schloss, regían otras prioridades. Allí el joven Ernesto Augusto, con quien Bach acabaría entablando una relación mucho más cálida, era conocido por su entusiasmo por la moderna música profana, y la pasión que mostró cuando su hermano pequeño Juan Ernesto volvió de Holanda en 1713 con un baúl lleno de nuevos conciertos de Corelli, Vivaldi y otros compositores para mostrárselos a los miembros de la *Capelle* constituye una razón suficiente para suponer que el profesor de Juan Ernesto, Johann Gottfried Walther, y el clavecinista de la corte Bach «los tuvieron enseguida en sus atriles, dispuestos a tocarlos».[44]

Algunos comentaristas de la época atribuían a las cortes principescas la reputación de estar llenas de «zorros y lobos» intrigantes, y que la vida de un criado de corte no era mejor que la de un «pájaro enjaulado». Sin embargo, en este momento Bach podría haber pensado que, como regla, a su familia tendía a irle mejor con el patronazgo aristocrático que con el municipal, y ésa había sido también su experiencia hasta aquel momento.[45] Sin embargo, independientemente de cuánto admiraran los dos duques sus talentos, en algún momento Bach debió de darse cuenta de que el camino hacia la responsabilidad plena de la música que se hacía en la corte—el modo en que estaba organizada y la rienda suelta que daba a sus impulsos creativos—le estaba vetado en Weimar por la presencia de los Drese, *père et fils*. El flujo de cantatas sacras que había florecido de manera tan prometedora en Mühlhausen se vio interrumpido durante cinco años aproximadamente y para entonces sus prioridades artísticas y estilísticas ya habían empezado a cambiar. Esto puede ayudar a explicar por qué coqueteó con la idea de aceptar la invitación de «presentarse» para el puesto de organista municipal en la Marienkirche de Halle en 1713 y, una vez elegido (después de una visita que se prolongó dos semanas), por qué necesitó tanto tiempo para firmar. Para gran disgusto de los responsables de la iglesia, que pensaban que les había causado grandes problemas, finalmente rechazó el puesto. Bach, que negó, como era previsible, las acusaciones de tejemanejes, atribuyó su decisión a que la oferta era poco competitiva teniendo en cuenta que los honorarios adicionales inherentes al cargo eran imposibles de predecir, pero no podemos evitar sospechar que se trataba de maniobras de carácter táctico.

Lo cierto es que la oportunidad que le habían ofrecido en Halle—componer e interpretar cantatas una vez al mes—era exactamente lo que le faltaba en Weimar y a continuación se rectificó allí de inmediato. El nuevo título de *Concertmeister*, que se le concedió en 1714 (tras su propia y «hu-

mildísima petición») y, además, con el salario equivalente de un *Capellmeister*, supuso un cambio en el equilibrio de poder en la corte, lo cual le confirió una mayor autoridad en el sentido de que, a partir de ahora, «los músicos de la *Capelle* han de presentarse cuando él lo solicite».[46] Pero ni siquiera eso podía disimular el hecho de que tanto como el *Capellmeister* Drese y su hijo como su segundo seguían situándose en una posición más alta dentro de la jerarquía profesional, como Bach sabía perfectamente. Cuando Drese padre murió el primero de diciembre de 1716, la reacción inmediata de Bach fue asumir el pleno control y—posiblemente como un intento de ser confirmado en el puesto ahora vacante—presentarse con tres cantatas de primera fila para tres domingos consecutivos de Adviento (BWV 70a, 186a y 147a), lo cual iba mucho más allá de su obligación contractual de procurar una al mes. Seductoramente, la partitura autógrafa de la tercera de estas cantatas se interrumpe abruptamente a medio camino, aunque no podemos afirmar si la causa fue una súbita enfermedad, el despecho, el desencanto o que Drese hijo (que fue confirmado como *Capellmeister* de la corte en octubre de 1717) hizo valer sus privilegios.*

En ocasiones, cuando Bach percibía que podría estar perdiendo la pelea con una autoridad superior, como ahora, contaba con el recurso potencial de insertar en su música una esquirla de suave subversión, lo cual, siempre que se hiciera de un modo razonablemente sutil, podía negarse y no probarse nunca, ni por el pretendido blanco ni, por supuesto, por nosotros. Un predicador charlatán era un buen objetivo, por ejemplo. El duque Guillermo Ernesto había pronunciado su primer sermón siendo un niño de siete años y era dado a predicar a todo su séquito en la corte de Weimar y a realizar controles de catecismo e interrogar a su personal para ver si habían estado prestando atención a lo que había dicho. El aria final de la cantata BWV 185 de Bach, *Barmherziges Herze der ewigen Liebe*, para bajo y continuo, se abre con las palabras «Éste es el arte cristiano» y luego pasa a enumerar sus diversas obligaciones y preceptos. Bach presenta maneras ingeniosas de superar la banalidad del texto mediante la imitación de los despliegues retóricos de elocuencia de un predicador típicamente grandilocuente, repitiendo casi *ad nauseam* las mismas palabras con una escasa variedad musical, que es lo que podría mitigar la repetición. Fuera o no esto una muestra ambivalente de una suave sátira a costa del duque, la relación entre ellos estaba a punto de deteriorarse rápidamente. El último movimiento de su cantata navideña BWV 63, *Christen, ätzet diesen Tag*, se inicia con una fanfarria de un compás para cuatro trompetas y timbales, una manera ostensible de anunciar la llegada portentosa a la tierra del niño Jesús como rey, aunque podría servir igualmente como un saludo ceremonial para algún dignatario, incluso el propio duque Guillermo Ernesto. Siguiéndole los talones a esta estilizada llamada de corneta llega una indiferente respuesta fragmentaria, una especie de risita irreverente de los tres oboes y que luego, como sucede en el juego del teléfono escacharrado, pasa de ellos a la cuerda aguda (¿había tropezado o tenía la peluca torcida?).* Apunta en la dirección de las ambigüedades infinitamente más elaboradas

* Hasta aquí llegaron las cantatas compuestas por Bach en Weimar. Ni siquiera una celebración importante como el segundo centenario de la Reforma el 31 de octubre de 1717 (el día después del cumpleaños del duque Guillermo Ernesto, en el que él había creado un nuevo fondo para dotar de recursos a los miembros de su *Capelle*) suscitó una cantata conmemorativa por parte de Bach.

* Más tarde, en el mismo movimiento, Bach introduce un absurdo trino colectivo que se prolonga sobre un acorde de séptima disminuida coincidiendo con la palabra *quälen* ('torturar'), concebido para describir la futilidad de los intentos de Satán para atormentarnos, pero que resulta lo suficientemente gráfico como para haber provocado un escalofrío en los oyentes familiarizados con la costumbre del duque de recurrir a los castigos dictatoriales.

y crípticas de Shostakóvich, quien en cierta ocasión planteó una súplica apasionada: «Quiero luchar por el derecho legítimo a reírse en la música "seria"».[47] Bach podría haberlo secundado; pero por más que encontrara terapéutico dar rienda suelta de vez en cuando a su descontento a costa de una víctima desprevenida, sería un error verlo como un auténtico disidente que estuviera codificando mensajes anti-*establishment* en sus partituras.

La suave sátira era una cosa; la burla era harina de otro costal. Interpretada en las celebraciones del cumpleaños del duque Cristian de Weissenfels el 23 de febrero de 1713, la cantata BWV 208, *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!*, le permitió a Bach adoptar por primera vez de manera sistemática las convenciones de la ópera italiana y la cantata de cámara profana, alejándose así de la polémica contemporánea sobre cuán teatral tenía derecho a ser una pieza de música religiosa.* Constituía una posibilidad de experimentar con el recitativo sin miedo a la censura, aunque en un estilo liberado muy alejado del formalismo de todos sus contemporáneos a excepción de Händel. Después de tan sólo cuatro compases, el pulso rítmico de la recitación libre acaba desembocando de golpe en un *arioso* fluctuante sobre continuas semicorcheas en el continuo. Bach vio una oportunidad para retratar en rápida sucesión el vuelo de la flecha de la diosa Diana (en un *allegro* implícito), su deleite momentáneo ante la perspectiva de una víctima (*adagio*) y la rapidez con que persigue a su presa (*presto*). Aquí, en una alegoría pastoril que se extiende a lo largo de quince movimientos en su mayor parte breves, podía pretender por un instante que era Händel o Scarlatti. Fresca y bucólica, es un equivalente más tosco y menos encantador que *Acis y Galatea*

* Esto se ve corroborado por el descubrimiento de una copia de mano de Bach de una cantata de cámara italiana del compositor veneciano Antonio Biffi (P. Wollny, «Neue Bach-Funde», BJb, 1997, pp. 7-50).

de Händel. Quizá sea a esto a lo que se refieren algunos comentaristas recientes cuando la describen como una «obra innovadora» y «un hito en la evolución creativa de Bach».[48]

El texto de Salomo Franck para BWV 208 es francamente banal. Los característicos personajes alegóricos clásicos que introduce (además de Diana, se trata de Pales, Endimión y Pan) son poco más que recortables de cartón. La trama «dramática» es la sencillez misma. Diana alaba la caza como el deporte de dioses y héroes para disgusto de su amante Endimión, que lamenta su fijación con la caza y el tipo de personas de las que se rodea. Después de que ella le haya explicado que todo es por una buena causa—celebrar el cumpleaños del «más estimado cristiano, el Pan de los bosques»—, él accede a unirse a ella para rendir homenaje al duque. A continuación quedan aún diez números, todos sobre el mismo tema empalagoso. Todo ello es un pretexto para ensalzar los atributos del buen gobierno del duque Cristian y, como tal, es posible que despertara risitas ahogadas y que algunos cortesanos se quedaran con los ojos en blanco. Había una discrepancia flagrante entre su adulador homenaje a un soberano solícito y la mala administración generalizada de sus tierras por parte del duque, lo que obligó al elector a crear una comisión real para administrar sus finanzas. Muy pocos años después, haría que fuese juzgado ante el Reichsgericht (Tribunal Supremo Imperial).* ¿Pudieron Franck y Bach haber sabido algo de todo esto en aquel momento? ¿Están insinuando alguna ironía? Se consideraba que los soberanos laicos eran virreyes de Dios, que reinaban en la Tierra en su nombre y por su gracia para preservar la verdadera fe. Lo que hoy podríamos considerar adulación era entonces una ma-

* Michael Maul ha encontrado fuentes originales que muestran que el duque vivía muy por encima de sus posibilidades, no tenía ningún control de las finanzas de su ducado y estaba con frecuencia borracho. Su caligrafía es rudimentaria y apenas legible. Resulta discutible cuánta atención prestó realmente a la música (correspondencia privada).

nera generalmente aceptada de rendir homenaje a un príncipe reinante.

A comienzos de 1716, Bach había proporcionado la música para la boda del duque Ernesto Augusto con la hermana del joven príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Profundamente impresionado, el príncipe ofreció en algún momento a Bach exactamente lo que le había sido negado en el Wilhelmsburg: el codiciado título de *Capellmeister* y, como «director de nuestra música de cámara», el control de toda la música en la corte y su recién formado conjunto cuidadosamente seleccionado, con un salario de cuatrocientos táleros, casi el doble de lo que estaba ganando en ese momento y con una paga por adelantado de cincuenta táleros. Bach estaba a punto de descubrir que, como artista tenido en alta estima, era mucho más difícil obtener la libertad de un soberano principesco que de un concejo municipal. Al contrario que su instancia para ocupar el puesto en Halle, que parece haber reforzado en todo caso su posición en Weimar, no nos consta que se produjera ningún tipo de reacción por parte del duque Guillermo Ernesto, convencido de que su sobrino había intervenido en el asunto.*

En conjunto, 1717 fue un año turbulento en la vida de Bach. Conoció la primera evidencia impresa de su ascenso a la fama† y terminó cayendo oficialmente en desgracia en la corte de Weimar. Entretanto, su producción de cantatas parece haberse situado en un punto muerto: bien por deci-

* Es muy probable que este fuera realmente el caso, como la estrategia de sortear la intención del viejo duque de promocionar a Drese hijo al tentar a Telemann (sin éxito) para que aceptara una especie de puesto de «super *Capellmeister*» de las tres cortes de Sajonia-Turingia: Weimar, Gotha y Eisenach (véase la versión que ofrece Telemann de este intento en J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 364).

† Johann Mattheson, el crítico musical mejor informado de su tiempo, decía haber «visto cosas del famoso organista de Weimar, Herr Joh. Sebastian Bach, tanto para la iglesia como para la mano [i.e., piezas para teclado] que están constituidas ciertamente de tal modo que debe admirarse grandemente al hombre» (J. Mattheson, *Das beschützte Orchestre*, 1717, p. 222).

sión propia, bien, tras una muestra de disconformidad, porque el duque de mayor edad lo había silenciado. Luego hubo extensos viajes: a Gotha para sustituir a un colega enfermo y componer música en las dos últimas semanas de Cuaresma; a Cöthen para cerrar su nuevo contrato; y a Dresde en octubre, donde había sido anunciado como el contendiente en un famoso enfrentamiento (promocionado a bombo y platillo, pero nunca documentado de forma independiente) con el virtuoso francés del teclado Louis Marchand. Tras la retirada de su rival en el último momento, Bach regresó a Weimar de un humor de perros, con la afrenta a su orgullo y la pérdida de quinientos táleros del dinero del premio descontados de alguna manera de su sueldo. Muy posiblemente desahogó su malhumor con alguien y ello contravino lo bastante el protocolo como para desatar la ira de Guillermo Ernesto.[49]

> El 6 de noviembre [1717] se ha arrestado en la sala del Juez de primera instancia al hasta ahora concertino y organista de la corte Bach por su terca manifestación para forzar su cese, para finalmente, el 2 de diciembre, notificarle el cese por medio del secretario de la corte con enojo manifiesto, liberándosele del arresto.[50]

La encarcelación o arresto domiciliario de Bach durante cuatro semanas suscita incómodas preguntas sobre su probidad moral. ¿Acaso hubo un motivo oculto en su viaje a Dresde, un intento de pasar por encima de Guillermo Ernesto para ganarse el apoyo real y poder trasladarse con Ernesto Augusto? ¿O estaba ya haciendo una primera tentativa de conseguir un puesto dentro de la corte electoral en Dresde? ¿Se había comportado de forma irresponsable con sus superiores de Weimar, recibiendo una paga doble durante algunos meses?* A estas preguntas se suma la cuestión de la música

* Contamos con al menos dos ejemplos atenuantes que muestran la consideración y el ejercicio de compasión por parte de Guillermo Ernesto

que se ha perdido, si es que llegó a existir: actualmente al menos no hay rastro de las quince o más cantatas religiosas que Bach se había comprometido a componer por contrato en Weimar. Si se las hubiera llevado consigo a Cöthen (aunque sin ninguna posibilidad de interpretarlas allí), seguramente habría encontrado maneras de recuperarlas o reciclarlas más tarde en Leipzig, y sabríamos de ellas. Posiblemente, al igual que las «obras musicales compuestas durante el ejercicio de su cargo por su sucesor, Johann Pfeiffer,[51] a Bach se le dieron instrucciones de que dejara todas sus composiciones en la galería del órgano del Himmelsburg, donde quedarían guardadas bajo llave, y lo que él consideraba su propiedad intelectual regresó junto con la llave al duque.* Examinados conjuntamente, estos incidentes parecen indicar que, cuando se le provocaba, Bach dejaba que su sentido del decoro se evaporase. De repente, veía a aquellos que estaban investidos de autoridad y que lo trataban con prepotencia como meramente sus iguales, o incluso como sus inferiores. Si la música era un don de Dios y él era el maestro a la hora de plasmarlo, esto lo situaba por encima de los demás.

Los peligrosos acontecimientos del último año de Bach en Weimar, y los confusos episodios de sus encontronazos con la autoridad, pasan ahora a un segundo plano. Durante sus cinco próximos años en la corte calvinista de Cöthen parece haber disfrutado de una relación de complicidad y armonía con su patrono, el príncipe Leopoldo. Se trataba de la primera vez en su vida que había dejado atrás la profesión de organista de iglesia para operar dentro de un entorno casi exclusivamente profano. Se le dieron generosas facilidades para la plasmación del sueño de Leopoldo de hacer de su *Capelle* uno de los conjuntos musicales más destacados de su tiempo. Bach devolvió esta confianza concentrando su actividad compositiva en obras principalmente instrumentales. Además del primer volumen de *El clave bien temperado*, fue aquí donde se reunieron algunas de sus colecciones más famosas en grupos de seis: los Conciertos de Brandeburgo, las sonatas y partitas para violín solo, las sonatas para violín y clave *obbligato*, las suites para violonchelo solo y las cuatro *Ouvertures* para orquesta. Como un regalo para Wilhelm Friedemann, su hijo de nueve años, Bach rellenó las páginas de un librito con *Invenciones* a dos y tres voces, lo bastante sencillas como para que pudiera tocarlas por placer, aunque cada una de ellas con un carácter personal, dejando una puerta abierta al misterioso mundo del contrapunto.

Luego llegó un doble pesar. Bach viajó a Berlín para comprar un nuevo clave para la casa del príncipe, dejando en casa a Maria Barbara, su esposa durante doce años, embarazada de su quinto hijo. El niño, nacido en noviembre de 1718, recibió el nombre de Leopold, igual que el príncipe, que fue su padrino. Murió diez meses después. Más tarde, en una de sus contadas excursiones fuera de su patria, Bach partió de Cöthen con su príncipe en mayo de 1720 con destino a Carlsbad, una ciudad balneario situada a algo más de doscientos kilómetros al sur. Durante dos meses, dirigió los entretenimientos musicales de lo que se ha descrito como, posiblemente, «el primer festival de verano de las artes interpretativas».[52] Mientras estaba fuera, Maria Barbara murió de repente y fue enterrada el 7 de julio. Su hijo Carl Philipp Emanuel, que tenía entonces seis años, describió más tarde la experiencia de su padre cuando volvió a casa y «la encontró muerta y enterrada, aunque la había dejado como un roble cuando se fue. Sólo recibió la noticia de que había esta-

---

con músicos veteranos de su corte: Johann Effler y Johann Samuel Drese (A. Glöckner, «Von seinen moralischen Character», en C. Wolff (ed.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 1999, pp. 124-125).

* Entretanto, de acuerdo con un informe de Ernst Ludwig Gerber, hijo de un antiguo alumno, *El clave bien temperado* se concibió durante su período de arresto domiciliario, mientras se aburría puesto que no tenía acceso a ningún instrumento musical (BD III, n.° 468).

do enferma y había muerto cuando entró en su propia casa». Hasta donde podemos afirmarlo, el suyo había sido un matrimonio íntimo y armonioso («dichoso», según Emanuel), y ella había sido tanto un vínculo con las raíces familiares de él como una influencia estabilizadora durante los años inestables de sus sucesivos empleos en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar. A los dos meses de su muerte, los pensamientos de Bach estaban escorándose hacia un traslado a una gran ciudad. Había una vacante en la Jacobikirche de Hamburgo, que le planteaba unos desafíos que la pequeña corte provinciana calvinista de Cöthen no podía igualar. Bach jugó sus cartas con astucia—un despliegue con éxito de su talento como intérprete y como compositor, una diestra y sensible improvisación sobre un tema del maestro de Hamburgo, de noventa y siete años, Adam Reincken, y en su presencia—, no retirándose hasta que se enteró de que, tras ser el candidato elegido, había de depositar un soborno encubierto de diez mil marcos en las arcas de la iglesia.

Con cuatro niños pequeños que educar, Bach, al igual que su padre antes que él, no perdió el tiempo para encontrar una nueva mujer. A sus veinte años, Anna Magdalena Wilcke era una cantante profesional que trabajaba en la corte de Sajonia-Weissenfels y que procedía de una familia musical. Su boda se celebró «en casa, por orden del príncipe», un día laborable del mes de diciembre de 1721, para permitir que los músicos regresaran a sus puestos a tiempo para sus servicios dominicales y después de beber el copioso vino que había encargado Bach por una cantidad casi igual a dos meses de salario. Aparte del hecho de que a Anna Magdalena le gustaba la jardinería (y especialmente los claveles amarillos) y los pájaros (especialmente los pardillos), sabemos lamentablemente poco de ella. Ocho días después de la boda, el príncipe Leopoldo también contrajo matrimonio: con la princesa de Anhalt, a la que no le gustaba la música y a la que Bach calificaría más tarde de *amusa*, una especie de cabeza hueca.[53] Las

perspectivas a largo plazo en Cöthen estaban empezando a ser poco auspiciosas. Con una nueva esposa y varios hijos que educar, Bach andaba a la caza de una nueva vacante. Y volvemos al punto de partida con su nombramiento en Leipzig.

El 15 de febrero de 1723 apareció una noticia de prensa en el *Relationscourier* de Hamburgo: «El pasado domingo [7 de febrero] por la mañana, el *Capellmeister* principesco de Cöthen, el Sr. Bach, ofreció aquí [en Leipzig] una audición, y la música que hizo en esa ocasión fue enormemente ensalzada por todos los que juzgan tales cosas».[54] Unos tres meses después, el corresponsal de otro periódico de Hamburgo escribió:

> El domingo pasado a mediodía, cuatro carros cargados con enseres domésticos y muebles llegaron aquí procedentes de Cöthen, pertenecientes al antiguo *Capellmeister* principesco de esta localidad, ahora llamado a Leipzig como *Cantor Figuralis*. A las dos de la tarde llegó él en persona con su familia en dos carruajes y se trasladó al apartamento recién renovado en la Thomasschule.[55]

Hace poco se ha hecho la sabrosa sugerencia de que el «corresponsal especial» podría haber sido el propio Bach.[56] Si es así, su énfasis en los indicadores de estatus y autoridad—el hecho de haber sido «llamado» al puesto de Leipzig, el número de carruajes necesarios para sus pertenencias y su familia, el orgullo de que sus aposentos acababan de ser renovados—deben de convertirlo en uno de los ejemplos más antiguos documentados de «manipulación» de la información. No se trataba de cuestiones triviales y para él debían de tener su importancia, al igual que las oportunidades que ofrecía una ciudad universitaria como Leipzig a sus hijos mayores.

Bach vio el puesto de Leipzig como la mejor opción que tenía para alcanzar nuevas metas musicales en lo que confiaba que sería un entorno municipal ordenado y para reprodu-

cir los niveles interpretativos a que se había acostumbrado en sus dos últimos puestos. Pretendía introducir un nuevo estilo de música religiosa en una gran congregación urbana, unas composiciones que habían evolucionado desde sus años en Weimar y, por consiguiente, tanto más modernas y sofisticadas que todo lo que había compuesto Johann Kuhnau. Aparentemente, se trataba de la mejor oportunidad que había tenido hasta entonces para hacer realidad ese *Endzweck* que se había visto frustrado ya en tres ocasiones: en Mühlhausen (que aún no se había recuperado del incendio de 1707), Weimar (donde habían pasado por encima de él cuando se produjo la sucesión) y Cöthen (con su corte calvinista).

Pero ni siquiera en esta ocasión se trató de un paso sencillo. Desde el momento en que puso el pie en Leipzig, Bach se encontró atrapado en medio del fuego cruzado entre facciones políticas enfrentadas dentro del concejo, un microcosmos de una prolongada lucha dentro de la propia Sajonia entre el elector de Dresde, que trataba de conseguir una mayor autonomía—en concreto, el poder de subir los impuestos para financiar su política exterior—, y los Estados, integrados por la nobleza y las ciudades, decididos a mantener a raya al elector.[57] La música—dado que llevaba aparejada un fuerte elemento de prestigio cultural—formaba parte de estas contradicciones y tensiones consustanciales entre el partido urbano de los Estados y las personas nombradas por la corte absolutista para formar parte del concejo de Leipzig, que eran leales al elector. Después de haber empezado como su sexto candidato como *Cantor*, Bach pasó a ser posteriormente el preferido de estos últimos, liderados por el burgomaestre Gottfried Lange. Eran sus aliados naturales, deseosos de conferir a su título de *Director Musices* la autoridad de un moderno *Capellmeister* a fin de satisfacer sus ambiciones de que Leipzig fuera una ciudad de las artes internacional. En la facción contraria se encontraban los concejales que pertenecían al partido urbano de los Estados y se oponían

a algo tan radical en cuanto al objetivo y la independencia. Querían un *Cantor* tradicional vinculado al sistema escolar a quien ellos mismos pudieran controlar. Durante el tiempo en que había estado contemplándose el nombre de Telemann para el puesto, se habían mostrado dispuestos a transigir en el tema de las obligaciones como profesor, debido a su reputación, sus credenciales y su éxito anterior en Leipzig.* Pero Bach, que carecía de las cualificaciones académicas de Telemann, o de sus vínculos con la universidad y con su iglesia, no podía esperar favores semejantes. Insistieron en definir su papel como *Cantor* de la manera más limitada posible, estableciendo una regulación muy restrictiva de sus obligaciones pedagógicas. La concesión que hizo Bach en el último minuto al acceder a esta condición no parece propia de él si examinamos detenidamente cómo había actuado en el pasado, y quizá sugiere un elemento de desesperación. Y es aquí donde se esconden las semillas de la futura discordia. Finalmente se llegó a un compromiso: Bach fue elegido para hacerse cargo de lo que podría describirse como un mandato absolutista, aunque dentro de una estructura municipal que perseguía llamarlo al orden. No había ninguna posibilidad de que pudiera mantenerse al margen de los conflictos locales y políticos de la época, aunque (como hemos visto) es posible que Lange se lo llevara a un aparte y le dijera en privado que, mientras se ajustara al mandato del partido de la corte, podía contar con su apoyo, lo que lo liberaría de las más onerosas obligaciones académicas y administrativas de un *Cantor*.†

* Antes de que rechazara el puesto de Leipzig en noviembre de 1722, Telemann se había asegurado primero de que también se le permitiría retomar la condición de director de la iglesia de la universidad (tal como ya lo había sido veinte años antes), que, con sus estrechos lazos con el *collegium musicum*, constituía el principal lugar de reclutamiento para los músicos estudiantes. Para cuando fue nombrado Bach, ese puesto ya había quedado ocupado.

† Justo en el momento en que los ánimos estaban calentándose en las

Aunque después de varios meses de retraso fue votado por unanimidad para ocupar el cargo en 1723, las irregularidades de protocolo en su nombramiento oficial pusieron de manifiesto la existencia de una manzana de la discordia entre el concejo y el consistorio: cuál de estos dos organismos tenía

---

deliberaciones del concejo, las actas se interrumpen, desgraciadamente, de manera brusca en abril de 1723 (BD II, n.º 127; NBR, p. 101; DVO n.º 42). Puesto que ninguno de los tres finalistas (Bach, Schott y Kauffmann) supuestamente era «capaz de enseñar», el portavoz del partido de los Estados, el concejal Platz, realizó su muy comentada observación: «Dado que no podía obtenerse a los mejores, habría de aceptarse a los mediocres». Esto no es tanto el lamentable juicio equivocado de las cualificaciones de Bach que ha herido profundamente a sus biógrafos cuanto un intento político de contratar en el último minuto a un sólido maestro de escuela como *Cantor*. Tras haber llegado tan lejos, Bach no estaba dispuesto a ver cómo la oportunidad se le escapaba de las manos. Después de haber empezado en un puesto rezagado, había causado la mejor de las impresiones en su prueba del 7 de febrero, y cuando todos los candidatos del partido de los Estados estuvieron fuera de la liza, había saltado hasta la primera posición y ahora estaba en condiciones de negociar. ¿Lo hizo? Lo que no podemos saber, por supuesto, es lo que sucedió detrás de las puertas cerradas. Ulrich Siegele se acerca sin duda a lo que pasó al sugerir que se selló un pacto entre las dos facciones rivales del concejo: el partido absolutista acabó consiguiendo a su hombre, pero sus miembros se mostraron «incapaces de llevar a cabo el acto público y legal de redefinir el puesto» (U. Siegele, «"I Had to be Industrious...": Thoughts about the Relationship between Bach's Social and Musical Character», JRBI, vol. 22, n.º 2, 1991, p. 25), que fue el alto precio exigido por el ala conservadora del partido de los Estados. Bach había aceptado un mandato absolutista, pero rodeado de restricciones impuestas por el partido de los Estados. Su líder, el juez de apelaciones Platz, lo votó «muy especialmente debido a que se había mostrado dispuesto a instruir a los muchachos no sólo en música sino también de forma regular en la escuela». Y añadió crípticamente: «resta por verse cómo habrá de llevar a cabo esto último» (BD II, n.º 130). En el momento en que prestó juramento ante el concejo el 5 de mayo, Bach prometió «ocuparse fielmente de la instrucción que se daba en la escuela y cualesquiera otras cosas que me corresponda hacer; y si no puedo ocuparme yo mismo de ello, dispondré que sea realizado por otra persona capaz sin que ello ocasione ningún gasto al Honorable y Muy Sabio Concejo o a la Escuela» (BD I, n.º 92; NBR, p. 105; DVO n.º 71).

autoridad para instalar a Bach como *Cantor*. La situación fue casi ruritana: profesores y alumnos llegaron al auditorio del piso de arriba de la escuela esperando saludar al *Cantor* recién nombrado y ofrecerle una canción de bienvenida. Era normalmente el oficial municipal mayor quien oficiaba en estas ocasiones, pero en cuanto Herr Menser hubo proclamado a Bach como *Cantor* «en nombre de la Santísima Trinidad», añadiendo que «se instaba al nuevo *Cantor* a desempeñar fiel y diligentemente las obligaciones de su cargo», se presentó el pastor de la Thomaskirche blandiendo un decreto promulgado por el consistorio al efecto de que el *Cantor* «fuera presentado a la Escuela e instalado [...] añadiendo una admonición al *Cantor* para la fiel observancia de su cargo, y sus buenos deseos». En tierras alemanas del siglo XVIII, en las que el protocolo era algo enormemente valorado, todo esto resultaba extraordinariamente irregular. Parece, por tanto, que Bach fue doblemente instalado como *Cantor*. Se había evitado de algún modo una confrontación pública, pero no sería nada sorprendente que, en este momento, él se sintiera un tanto confundido. Tras haber hecho concesiones al concejo en las condiciones de su contrato, aquí se había visto atrapado en medio del fuego cruzado secundario: una disputa sobre quién tenía prioridad entre las autoridades laicas y religiosas. En esta ocasión reaccionó con cortesía, agradeciendo al concejo que le concediera «este puesto, con la promesa de que desempeñaría el mismo con toda la fidelidad y el máximo celo».[58]

Bach había ganado un solo punto: el derecho a traspasar parte de sus obligaciones académicas (cinco horas a la semana de gramática latina, el catecismo de Lutero y los *colloquia scholastica* de Corderius) al *tertius* por cincuenta táleros al año. Esto seguía suponiendo que debía impartir clases de música y lecciones individuales, así como asumir otras obligaciones pedagógicas menos específicas. No faltan fuentes que documenten la situación caótica en el interior de la Thomasschule y los ilícitos tejemanejes que se llevaban a cabo

dentro de sus cuatro paredes (véase nota al pie). En los nuevos estatutos de la escuela (*Schulordnungen*) de 1723 había reglas (que restringían la asistencia del *Cantor* a teatros, lugares públicos, etc.) y nuevas directrices para la distribución de honorarios adicionales entre profesores y alumnos que reducían sus ingresos. Las habitaciones en que residía el *Cantor* se hallaban situadas justo al lado de las del director y de las de los cincuenta y cinco alumnos internos de una «*schola pauperum* dotada para servir a los mejores intereses de los pobres». Como profesor, a Bach se le exigía que actuara *in loco parentis* para los alumnos «y mostrara a cada uno de ellos un afecto, amor y solicitud paternales, y que fuera tolerante con sus errores y debilidades, aunque esperando de ellos, no obstante, autodisciplina, orden y obediencia». Al reflexionar sobre cuán buena era la preparación de Bach para cumplir estas funciones, cabe imaginarlo cavilando sobre las principales figuras de su propia niñez y el tratamiento que él mismo recibió. ¿Se dejó ver la sombra del *Cantor* Arnold, el viejo sádico de su pasado en Ohrdruf?* Sí parece producirse una continuación del modelo de acoso que hemos encontrado hasta ahora: la mayoría de los chicos más pequeños sufrían a manos de los mayores. En 1701, una queja contra los estudiantes mayores afirmaba que quemaban ratones con una vela y dejaban los restos en la silla del profesor, que echaban

* Es más que posible que Arnold se encontrara entre las personas que le vinieron a Bach a la cabeza años más tarde, cuando estaba leyendo el comentario de la Biblia de Abraham Calov. Bach subrayó un pasaje del Deuteronomio (23, 4) en el que se describía cómo a los amonitas y los moabitas no se les había otorgado una posición de autoridad debido a su hostilidad hacia los israelitas, de lo que Calov concluía que nadie que haya demostrado su odio hacia aquellos que ha de gobernar debería detentar una posición de autoridad. Además, como señala Robert L. Marshall («Toward a Twenty-First-Century Bach Biography», MQ, vol. 84, n.° 3, otoño de 2000, p. 525), Calov concluía que «nadie debería aceptar como su líder a ninguna persona que haya demostrado semejante odio», un sentimiento sin duda compartido por Bach, dada su desconfianza innata de la autoridad.

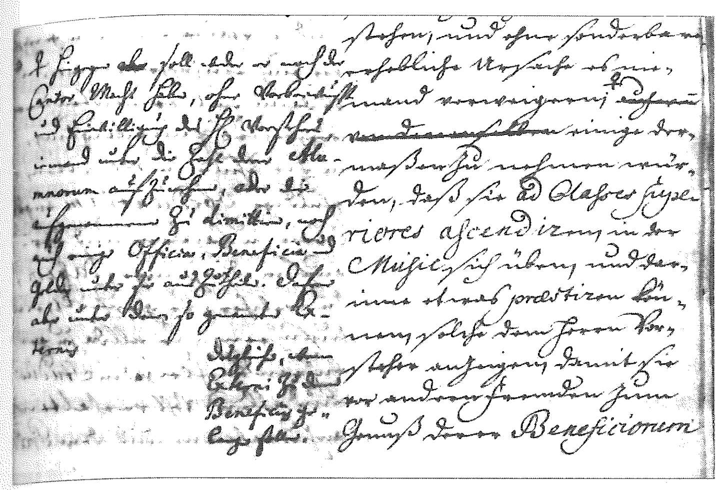
agua por el suelo y las mesas, rompían ventanas, arrancaban pizarras de la pared e insultaban abiertamente a los profesores.[59] En 1717, el profesor ayudante Carl Friedrich Pezold se quejó de que había un trajín constante de ratas y ratones por las escaleras a plena luz del día. En 1733, Christoph Nichelmann, que tenía entonces unos dieciséis años, encontró las condiciones demasiado duras para alguien de su «naturaleza dulce y apacible» y salió corriendo de la Thomasschule para convertirse más tarde en un respetado compositor y clavecinista.[60]

Después de unas pocas semanas viviendo tan cerca del barullo y el desorden de un internado de chicos, especialmente tras haber disfrutado de la tranquilidad de la vida cortesana en Cöthen, es posible que Bach se sintiera inclinado a hacer lo mismo. A los cinco años de ocupar su puesto, la situación se había deteriorado aún más: se describe que la escuela se encuentra «en una situación deplorable», con «las camas destrozadas y los alumnos mal alimentados» y la autoridad de los profesores se halla seriamente socavada. Un informe ulterior, que coincide con el nombramiento del burgomaestre Stieglitz como inspector de la escuela en enero de 1729, expone que la escuela se encontraba «en gran desorden», con tres clases arracimadas en el comedor, y con las camas de los dormitorios compartidas por dos chicos a la vez. En estas condiciones, ¿cómo, cabe preguntarse, se esperaba que Bach diera a los chicos el ejemplo de «una vida discreta»? Sólo podemos hacer conjeturas sobre cómo lograba proteger a su familia (y, en realidad, tener una vida familiar como tal) y, en medio de todas sus obligaciones tanto en el colegio como con la ciudad, encontrar tanto el tiempo como la calma necesarios para componer a la velocidad y la intensidad que le permitieran mantener el ritmo de su autoimpuesto calendario semanal de producción de cantatas.

Lo significativo en relación con el *Endzweck* es que se trataba de un ideal, no de un manifiesto: un esquema ideal den-

tro del cual Bach pensaba que podía operar de la manera más productiva y crear música eclesiástica ordenada de conformidad con el modo en que se organizaba la música del Templo—inspirada por Dios—en los tiempos del rey David. Ese esquema regido por el orden le había resultado hasta entonces esquivo: en Arnstadt (insuficientes recursos humanos básicos), en Mühlhausen (conflicto y plantilla musical inadecuada), en Weimar (donde nunca se le concedió la autoridad necesaria para llevarlo a cabo excepto en ocasiones puntuales) y en Cöthen (que carecía de liturgia luterana en la que la música ocupara un papel central). Ahora que se presentó en Leipzig en 1723, la mejor oportunidad para poder hacerlo realidad, demostró que se encontraba dispuesto a sacrificar estatus, salario, familia y comodidad a fin de conseguirlo. Durante los tres años (o, a lo sumo, cinco) siguientes, dedicó todas sus energías a hacer realidad ese sueño. Su creatividad en este campo—en los tres ciclos de cantatas y las dos Pasiones que compuso entonces—fue casi desmesurada y sobrepasó con mucho en concepción, diseño y calidad a cualquier cosa que estuviera acometiendo cualquier otro compositor de la época. Y ello resulta mucho más sorprendente por haberse llevado a cabo en un clima de un conservadurismo innato, indiferencia y discordia artísticas, al tiempo que él trabajaba en el seno de una estructura decrépita, sin personal ni recursos económicos suficientes.

Pero lo cierto es que Bach fue, desde el principio, un inadaptado en Leipzig. Como veremos (en los capítulos 9 y 12), el tipo de música concertada que habría de componer de manera regular era mucho más rica, más compleja y más exigente que la que Kuhnau había ofrecido a su congregación, por no hablar de las cantatas sencillas y de fácil escucha de su grupo de coetáneos, los tres candidatos favoritos para ocupar su puesto: Telemann, Graupner y Fasch. La música religiosa de Bach requiere una enorme concentración por parte tanto del intérprete como del oyente: hay que mantener la emoción



Extracto del capítulo 6 de la nueva *Schulordnung* ('estatutos escolares') para la Thomaskirche, «relativos al reclutamiento y la expulsión de alumnos», con un comentario al margen de Johann Job, abogado del concejo municipal.

mientras se tocan o se escuchan, encauzándola, controlándola y liberándola en el mismo segundo. Conviene recordar que todo esto fue producido e interpretado por un popurrí de plantillas musicales que raramente pudieron haber satisfecho las exigencias técnicas e interpretativas de su música; y, por lo que sabemos, fue recibida no sólo con una deprimente ausencia de criterio, sino con consternación general por parte del clero y los prebostes municipales por igual. El incremento del número de chicos musicalmente incompetentes admitidos en la Thomasschule, que creció del cinco por ciento en la época de Schelle a más del quince por ciento en los primeros años de Bach, constituye otro indicador de un empeoramiento de la situación. En 1730, Bach señalaría en su «Entwurff» que, de los alumnos de la escuela en ese momento, tan sólo diecisiete eran aprovechables, veinte no eran aún aprovechables y diecisiete eran inservibles. En unas circunstancias tan catastróficas, no podemos estar seguros de con quiénes po-

día contar en Leipzig como partidarios inequívocos de sus ambiciones musicales, y la elección de padrinos para sus hijos no hace más que enturbiar el panorama: el veterano burgomaestre Gottfried Lange, los dos co-rectores de la Thomasschule apellidados Ernesti (Johann Heinrich, el mayor, y Johann August, con el que Bach parece haberse llevado razonablemente bien en un principio antes de que la «Guerra de los Prefectos» los convirtiera en enemigos acérrimos), las mujeres de los burgomaestres Gottfried Wilhelm Küstner, Carl Friedrich Romanus, Johann Ernst Kriegel y la mujer de Gottfried Leonhard Baudis. Cuán fiables o eficaces resultarían ser cada uno de ellos a la hora de apoyar sus ambiciones musicales es una pregunta imposible de responder de un modo definitivo.

En la primera semana de febrero de 1727, sobre la mesa de trabajo de Bach se encontraba el texto de una cantata (BWV 84) esperando a que le pusiera música: *Ich bin vergnügt mit meinem Stande, | Den mir der liebe Gott beschert* ('Estoy contento con el puesto | que el amado Dios me ha regalado'). Sin embargo, como observó Johannes Riemer en una novela de la época «nadie está contento con su condición u honor: aun el hombre más humilde busca elevar su título».[61] Bach no era diferente. Como hijo de un instrumentista de viento municipal y al igual que muchos músicos municipales de la época, a Bach le preocupaban enormemente las cuestiones de estatus. En todas las etapas de su carrera estuvo pendiente de cuál era la tarifa habitual antes de estampar su firma en un nuevo contrato y, en todo momento a continuación, presto a defender cada cláusula del mismo en la primera oportunidad que se presentara. Dada su recurrente insatisfacción con los puestos que ocupó sucesivamente, el insuficiente respeto que se le guardó, y que afloró en las disputas sobre su salario y en lo que se percibe como formas de despreciar su autoridad, cabría esperar de él que hubiese encontrado la homilía del texto de esta cantata un tanto indigerible. Hasta donde podemos afirmarlo, no era frecuente que él interviniera para cambiar los textos a los que había de poner música. Pero aquí sí que lo hizo: todo lo que necesitó fue alterar una sola palabra del libreto—de *Stande* a *Glücke*—, del «puesto» al «sino en la vida», y cambió la polémica idea central de la homilía, que ahora se centra en la «buena suerte que me concede el Señor».* Aun con este cambio de énfasis, buscar un inequívoco retrato de ecuanimidad en la extensa aria inicial en Mi menor para soprano solista, oboe y cuerda supondría infravalorar la ambivalencia y complejidad de la música—especialmente de la música de Bach—como un medio capaz de ofrecer detalladas descripciones de un estado de ánimo concreto. La satisfacción es, en cualquier caso, un estado mental bastante estático, mientras que la música de Bach sugiere aquí algo dinámico y fluctuante. El florido entrelazamiento de voz y oboe, el predominio de cadenciosos ritmos punteados y expresivas síncopas, el modo en que reaparece el *ritornello* inicial una y otra vez bajo diversos aspectos, al tiempo que la soprano acomete nuevos motivos. Todo ello contribuye al placer que suscita la música y a su esquiva variedad de estados de ánimo: nostálgico, resignado e incluso, por momentos, elegíaco.

Todo lo que hemos conseguido deducir hasta ahora del atribulado desempeño de su puesto como *Cantor* sugiere una lucha constante entre el deseo de hacer su trabajo concienzudamente y explotando hasta el máximo sus posibilidades, por un lado (para la gloria de Dios y el mejoramiento de su prójimo, como él lo habría expresado), y, por otro, la molestia de tener que soportar un «permanente disgusto, envidia

* Es posible, por supuesto, que Bach no estuviera modificando, sino citando a partir de una versión del texto de Picander anterior a la publicada en 1728-1729.

y persecución» (como describió más tarde en una carta a un amigo[62]). Música como la contenida en esta aria nos ayuda a averiguar cómo afrontó estos extremos. Él fue distinto de sus contemporáneos—de Telemann, en concreto, que consiguió llegar a algún tipo de compromiso libre de estrés con las demandas derivadas de tener que ganarse su sustento—y, en cierto sentido, se situó temperamentalmente más cerca de los románticos. A pesar tanto de ser un producto del absolutismo dominante como de mostrar su aquiescencia al aceptar el sistema jerárquico de su tiempo,* Bach fue un disidente natural, casi un rebelde protobeethoveniano *avant la lettre*. Pensemos en Beethoven componiendo «entre lágrimas y sufrimiento» (op. 69) o en la autodescripción que hace Berlioz: «He encontrado un único modo de satisfacer por completo este inmenso apetito de emoción, y es el de la música [...]. Vivo solamente para la música, es la única cosa que me transporta más allá de este abismo de miserias de todo tipo».[63]

En su ejemplar del comentario de Calov encontramos un pasaje (que Bach subrayó y señaló especialmente con una «NB» en el margen) en el que Lutero plantea una distinción entre demostraciones ilícitas de enfado y aquellas que son justificables:

> Por supuesto, como hemos dicho, el enfado es a veces necesario y apropiado, pero asegúrate de que lo utilizas correctamente. Se te ordena que te enfades no por tu propio beneficio, sino por el de tu trabajo y de Dios; no debes confundir ambas cosas, tu persona y tu trabajo. Por lo que respecta a tu persona, no debes enfadarte con nadie independientemente del perjuicio que te hayan provocado. *Pero cuando tu trabajo lo requiera, entonces debes enfadarte, aun cuando no se te haya infligido ningún perjuicio personalmente* [...]. *Pero si tu hermano ha hecho algo contra ti y te ha enfurecido, y luego solicita tu perdón,* tu enfado debería también desaparecer. ¿De dónde procede el resentimiento secreto que sigues albergando en tu corazón?[64]

* Desde el punto de vista de Bach, la autoridad de Dios se deja sentir en la autoridad laica (al ser el príncipe autócrata el representante de Dios en la Tierra, como queda ejemplificado en el aria para bajo «Großer Herr», del *Oratorio de Navidad*), ya que el orden es simultáneamente «natural» y «artificial». Aunque el absolutismo es sin duda artificial, para Bach era natural.

En otras palabras, si te atacan, no eres tú quien ha de tomar represalias si se trata de algo personal; pero si el ataque es a tu vocación o profesión, estás obligado a defenderte o a que alguien lo haga por ti: esto es exactamente lo que hizo Bach al contratar a Magister Birnbaum para representarlo en la disputa con Scheibe (véase el capítulo 7, p. 344). Un fragmento de uno de sus primeros biógrafos, Carl Ludwig Hilgenfeldt (con conexiones que se remontan a Carl Philipp Emanuel Bach), confirma esta distinción esencial:

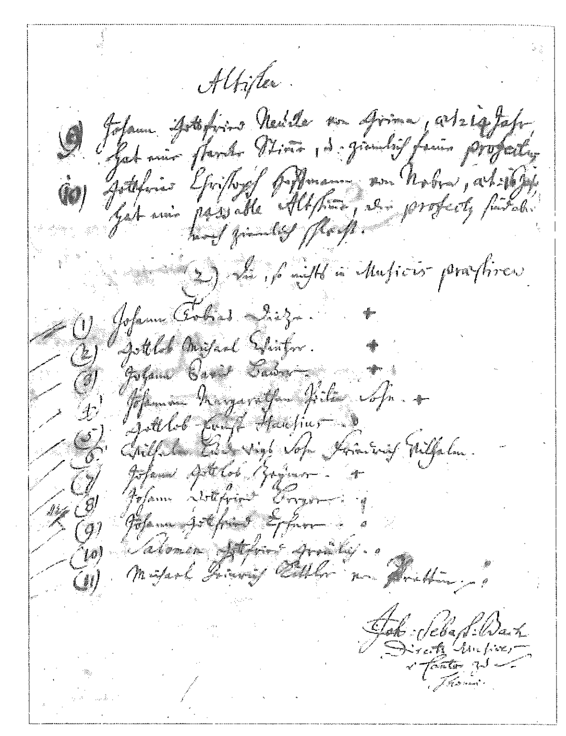
> Por pacífico, tranquilo y ecuánime que fuera Bach, siempre que se topaba con conductas desagradables a manos de terceras personas y en tanto que afectaran únicamente a su propia personalidad, era, sin embargo, otro hombre cuando, sin importar en qué forma, alguien hablaba con desdén del arte, que era sagrado para él. En estos casos, a veces sucedía indudablemente que él se ponía su armadura y expresaba su ira del modo más vehemente. El organista de Santo Tomás, que era en general un artista de mérito, lo enfureció tanto en una ocasión al cometer un error al órgano durante el ensayo de una cantata que se arrancó la peluca de la cabeza y, con la tronante exclamación «¡Deberías haber sido zapatero!», la tiró a la cabeza del organista.[65]

Ya hemos visto claramente cuán proclive era Bach en su trato con las autoridades municipales a saltar para defender sus derechos profesionales, a pesar de que la impresión que producen las secas respuestas registradas por el escriba es más de una altivez distante que de estallidos coléricos. Por otro lado, tal como lo ha expresado uno de sus biógrafos modernos, «Del mismo modo que su cerebro de compositor no

pierde nunca el rastro de un pensamiento una vez que se le ha ocurrido, su conciencia parece llevar la cuenta durante toda su vida de sus derechos y de las injusticias que ha padecido».[66] Nos encontramos con movimientos concretos en las cantatas que muestran qué tipo de cosas le enfurecían y cómo se enfrentaba en su música a ellas. Una de estas obras es la cantata BWV 178, *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*, con su atmósfera grave, a la manera de una sibila, de advertencia contra los hipócritas y profetas («malvados [...] que conciben sus planes arteros con la astucia de la serpiente»). Hace gala de un desafío tan ininterrumpido que nos preguntamos si estamos aquí ante una historia en clave: la de Bach al tener que trabajar en un entorno hostil; la de su enfrentamiento constante con las autoridades de Leipzig, que había llegado de repente a su punto de ebullición; o la de una disputa más personal con uno de los miembros del clero residentes. Cuánto más satisfactorio debía de ser entonces para él concentrar toda esa frustración y energía condenatoria dentro de su música para luego observar cómo caía a modo de lluvia desde la galería del órgano sobre sus blancos elegidos, que se encontraban justo debajo. Hay una vehemencia equivalente en los tres primeros movimientos de BWV 197, *Siehe zu, dass deine Gottesfurcht*—una acción en sí misma, violenta e inquietante—y en el aria para bajo (*Weicht, all' ihr Übeltäter*, '¡Alejaos todos, malhechores!') de la cantata BWV 135, en la que sus violines se comportan como virtuosísticos petreles. Estamos ante una música soberbia, airada, ejecutada con una furia palpable, mientras Bach echaba chispas ante los delincuentes malhechores. Cabe imaginar a los prebostes municipales, sentados en sus mejores bancos, escuchando estas arengas postrinitarias, cayendo en la cuenta de su intención y empezando a sentirse cada vez más incómodos cuando estas palabras increíblemente directas—y la música aún más estridente y abrasiva de Bach—alcanzaban su objetivo. En una cantata de Cuaresma, BWV 144, *Nimm, was dein ist, und gehe hin*,

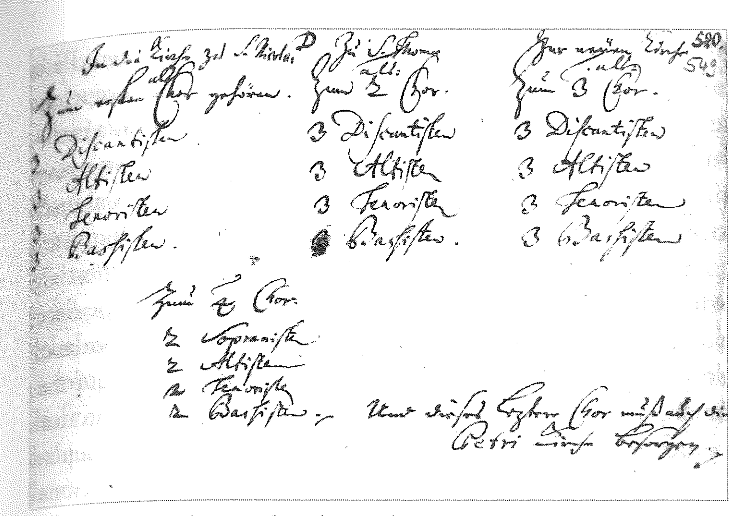
el libretista de Bach extrae la moraleja de la parábola de los trabajadores en la viña: acepta y siéntete satisfecho con tu suerte, por injusta que pueda parecer en un momento dado. Bach había encontrado un modo elocuente pero irritante de grabar en la mente de sus oyentes los peligros de lo que los alemanes describen como *meckern und motzen* ('refunfuñar y rezongar'): las quejas fruto de un trabajo que causa insatisfacción. Como ellos sabrían, detrás de los lamentos de los resentidos trabajadores de la viña se encuentra la orden de san Pablo a los corintios: «Tampoco protestéis, como algunos de ellos también protestaron y perecieron a manos del exterminador» (1 Corintios 10, 10) y, más atrás en el tiempo, el Dios del Antiguo Testamento, exasperado de un modo insoportable con las quejas de los desagradecidos israelitas, a los que había guiado sin peligro para salir de su cautividad en Egipto: «¿Hasta cuándo seguirá esta malvada comunidad protestando contra mí?» (Números 14, 27).

Al principio de este capítulo vimos cuánto se habían irritado los concejales en 1730 cuando Bach no cumplió con sus obligaciones como profesor y desobedeció a las autoridades escolares. La situación habría de deteriorarse aún más con el nombramiento cuatro años después de Johann August Ernesti como rector de la escuela. Veintidós años más joven que Bach, lo primero que sabemos de él es que se quejó de que Bach no estaba ensayando adecuadamente con los chicos, casi como si el nuevo director pensara que le correspondía a él controlar el nivel musical de los servicios eclesiásticos. La demarcación de ámbitos de responsabilidad y las posiciones afianzadas rápidamente de dos hombres tercos, ambos loablemente preocupados por mantener los niveles en sus respectivos ámbitos—la música y las humanidades—, se encontraban en el centro de su enfrentamiento, que persistiría durante meses y, luego, años, y que dejó un largo rastro escri-



De los trece muchachos contraltos que hicieron una audición en 1729, Bach informó que: uno «posee una voz poderosa y es un prefecto muy bueno»; otro tiene «una voz pasable, pero está aún bastante verde como prefecto»; mientras que los otros once «no son presentables en música».

to en las actas del concejo. Acabó con una ruptura completa de sus relaciones personales y sacó a la luz lo peor de ambos hombres: obstinación, arrogancia personal, una necesidad imperiosa de querer tener razón; y dio lugar a acusaciones de insubordinación, mentiras, mala intención, engaño y afán de venganza. Sus sucesivos enfrentamientos se centraron en un principio en una interpretación de las antiguas y nuevas regulaciones de la escuela en relación con el derecho a nombrar prefectos de la escuela, unos ayudantes esenciales



Esquema de Bach para distribuir a los cuarenta y cuatro «cantantes necesarios» (de un máximo teórico de cincuenta y cinco alumnos) para conformar los cuatro coros necesarios para dar servicio a las cinco iglesias de la ciudad.

para el *Cantor*, en la supervisión de los ensayos y de los tres conjuntos que era necesario que estuvieran disponibles en las diferentes iglesias cada domingo o cuando él se encontraba ausente. Como si se tratase de una farsa, los dos hombres nombraron a chicos que se apellidaban Krause: el muchacho de Bach había sido sancionado por algunas irregularidades y desapareció de la vista; la elección de Ernesti como sustituto era musicalmente «incompetente». Progresivamente la cosa pasó a ser cada vez más estúpida (los prefectos se presentaban para hacer su trabajo en la iglesia «equivocada»), más pública (sin que hubiera nadie capacitado para dirigir el motete durante el Santo Oficio) y más sórdida cuando Bach se saltó las reglas al insinuar que el rector había sentido siempre «una especial predilección por el citado Krause».[67] La disputa no llegó nunca a resolverse del todo.

Uno de los impulsos definitorios de la personalidad de Bach, como hemos visto, era una reverencia por la autoridad

(aunque podía desaparecer en cuestión de segundos). Pero en esta ocasión empezó a mostrar un servilismo, una repelente adulación con la realeza que resultaba desmesurada incluso para lo que era habitual en la época. Utilizando su nuevo título en la corte de Dresde en una apelación directa al príncipe-elector en octubre de 1737, jugó la que pensaba que era su gran baza, valiéndose de su rango y acusando a Ernesti de «desfachatez». Le salió el tiro por la culata y el príncipe decidió dejar el arbitrio de la disputa en manos de las autoridades de Leipzig. No más que muchas distinguidas figuras que trabajan en el mundo de las artes y las ciencias, tanto entonces como ahora, Bach era proclive a una excepcional sagacidad en el ámbito en que se había especializado y a una excepcional mezquindad en sus relaciones sociales y profesionales cotidianas siempre que se sentía injustamente tratado, lo que le hacía discutir sobre cuestiones intrascendentes, sin dejar el asunto a un lado hasta que pudiera estar seguro de que su oponente había abrazado por completo su punto de vista. Dada su tendencia a mostrarse irascible y quisquilloso cada vez que sentía que su propia autoridad como músico y siervo elegido del Señor se ponía en entredicho, y puesto que su timidez innata lo mantenía apartado de la red necesaria para el éxito, resulta notable que Bach consiguiera trabajar dentro del sistema durante tanto tiempo como lo hizo, en pos de sus objetivos artísticos. Desde la obra teatral *Amadeus* (1979), de Peter Shaffer, hemos ido acostumbrándonos poco a poco a la idea de una disociación (si bien conjetural) entre un bufón infantil en un estado de desarrollo atrofiado y el músico «divino» que veneramos como Mozart. Por mucho que los devotos admiradores de Richard Wagner se arrodillen ante el compositor, incluso ellos, antes o después, han tenido que acabar aceptando la inconveniente evidencia de que era un ser humano abominable. Del mismo modo deberíamos desterrar de una vez por todas la idea de que Bach, en su vida personal y profesional, era una especie de modelo de excelencia, el Quinto Evangelista de sus compatriotas del siglo XIX, la viva encarnación de la intensa fe religiosa y la «presencia real» que parecía transmitir su música.[68] Reconocer las fragilidades e imperfecciones de Bach, mucho menos abyectas que las de Mozart o Wagner, no sólo lo torna más interesante como persona que el antiguo dechado de virtudes de la mitología, sino que también nos permite ver cómo su humanidad se filtra a través de la música, que resulta mucho más persuasiva cuando comprendemos que fue compuesta por alguien que, como todos los seres humanos, experimentó el dolor, la furia y la duda en primera persona. Éste es uno de los rasgos recurrentes que confieren a su música una autoridad extraordinaria.

7
BACH EN SU MESA DE TRABAJO

15 de abril de 1917

Mon cher Jacques,

¡No corrija jamás las Sonatas para violín y piano de J. S. Bach un domingo de lluvia…! Acabo de terminar la revisión (!) de las susodichas y está lloviendo aquí dentro […].

Cuando el viejo *Cantor* Sajón no tiene ideas, parte de no importa qué y es despiadado, verdaderamente. En suma, sólo es soportable cuando es admirable. ¡Lo cual, me dirá, no es poca cosa!

Sea como fuere, si hubiera tenido un amigo—¿quizá un editor?—que le hubiera aconsejado delicadamente no escribir un día a la semana, por ejemplo, eso nos habría evitado algunos centenares de páginas en las que hay que pasear entre un seto de compases sin alegría, que desfilan sin piedad, siempre con el mismo pequeño granuja de «sujeto» y luego de «contrasujeto».

A veces—a menudo incluso—la prodigiosa escritura, que no es, al fin y al cabo, más que una gimnasia específica para este viejo maestro, no consigue llenar el terrible vacío que crece proporcionalmente con la insistencia en sacar partido de una idea insignificante, no importa a qué precio.

CLAUDE DEBUSSY,
Carta a Jacques Durand

En el Bach-Archiv de Leipzig hay una maqueta a escala de la Thomasschule basada en un grabado realizado por Johann Gottfried Krügner en 1723, gracias a la cual puede verse con claridad que, como *Cantor*, Bach y su numerosa familia tuvieron que vivir pegados a la escuela, en un edificio donde había acceso directo entre las aulas y las habitaciones en tres de sus cuatro pisos. La alcoba marital de los Bach estaba separada de uno de los dormitorios por una fina pared medianera. La habitación para componer de Bach (*Componirstube*) estaba directamente pegada a un aula de la *quinta.* El ruido debía de ser a veces ensordecedor, e imposible abstraerse de él incluso para alguien con su formidable capacidad de concentración. Éste fue el crisol en que habrían de forjarse todas las extraordinarias composiciones de sus últimos veintisiete años de vida. Lo que nos incumbe de manera especial son las dos Pasiones y los ciclos consecutivos anuales de cantatas compuestas a una velocidad vertiginosa en una suerte de furia creadora durante los tres primeros años de su estancia en Leipzig y en los aposentos destartalados y decrépitos del *Cantor* antes de la renovación de la Thomasschule que se llevó a cabo en 1731-1732. El contraste entre lo mucho que hizo aquí y lo que produjo en los cinco años y medio anteriores que había pasado en el páramo provinciano de Cöthen es enorme. Si Bach hubiera contado con el lujo del tiempo que asociamos con un compositor de la época romántica como Beethoven, habría tenido la oportunidad de reunir y experimentar con un gran número de ideas, de las que habría acabado eligiendo la mejor. Cualquier posibilidad de hacer esto desapareció con su llegada a Leipzig. A partir de este momento, Bach tuvo que formular o, como él podía haber dicho, «inventar» sus ideas rápidamente. Robert L. Marshall, que estuvo a la cabeza de la investigación académica de los procesos compositivos de Bach en los años setenta, escribió secamente que «evidentemente el ritmo frenético de producción no admitía aguardar pasivamente la llegada imprevisible de la Inspiración».*

* Resulta imposible una comparación exacta entre el ritmo de producción en Cöthen y Leipzig, ya que muchas de las obras instrumentales y camerísticas que compuso en Cöthen se han perdido, y datar las restantes con absoluta certeza es una tarea problemática. A juzgar por los pocos materiales autógrafos y las partes interpretativas originales que tenemos de estos años, Bach, incluso allí, compuso bajo la presión del tiempo: bien porque tenía la costumbre de dejar las cosas hasta el último momento (cuando un

En las estanterías de su estudio, por tanto, podríamos esperar encontrar las partituras de serenatas, cantatas de cumpleaños y odas de Año Nuevo, obras que, debido a su visión bifocal en lo referente al posible destino de su música (la iglesia o el salón), podían ser plagiadas para futuras cantatas religiosas «parodiadas». Junto a estas había una pila de papel manuscrito preparado para utilizarse: más grueso que el papel de escribir normal y más caro, ya que las hojas debían mantenerse derechas y rígidas en los atriles. A veces esperaba hasta que había planificado la disposición de una nueva composición y calculaba el espacio que necesitaría en cada hoja antes de trazar los pentagramas. Esto lo hacía con una pluma especial de cinco puntas llamada *rastrum*. Con el uso frecuente, sus *rastra* tenían tendencia a ensancharse o deformarse, de tal modo que los espacios entre las cinco líneas pasaban a ser irregulares y esto originaba confusión en cuanto a la notación que realmente se deseaba (como sucede en el caso del quinto Concierto de Brandeburgo, en el que la punta exterior más baja estaba virtualmente rota). Ocasionalmente, como en esta obra, utilizaba *rastra* de diferentes tamaños incluso en la misma página a fin de dar una prominencia adicional a la parte de clave. Una rápida ojeada a las partituras en que componía es todo lo que se necesita para darse cuenta de hasta qué punto Bach era ahorrativo en su utilización de la página, comprimiendo nuevo material en los márgenes siempre que era posible. En su escritorio había tinteros llenos de tinta negra, sepia y roja, así como una buena cantidad de polvos de tinta cuprogálica preparados para mezclar con agua. La acidez de esta tinta era la responsable de que posteriormente acabara traspasando las páginas manuscritas y, con el tiempo, dañara gravemente el papel en que escribía. También había plumas, lápices de plomo, navajas para afilar plumas y para corregir erratas después de que la tinta se hubiera secado y una regla recta para realizar largas líneas de compás en copias a limpio de partituras. Finalmente, había una caja de arena fina para secar la tinta, aunque esto, como veremos, no era lo bastante fiable como para permitir que Bach pasara la página y siguiera componiendo sin tener que esperar.

Antes de que pudiera poner la pluma sobre el papel, Bach tenía que sopesar una amplia variedad de cuestiones y tomar decisiones cruciales. En primer lugar, estaba el delicado asunto de negociar con un colega literario, alguien cuyo texto poético se prestara a tratamiento musical: y, más que eso, alguien cuyas imágenes poéticas estimularan su imaginación creadora. Luego se le requería que entregara su elección al miembro del clero de mayor rango para que aprobara el texto antes de que la composición pudiera legítimamente comenzar.* En este punto la incertidumbre es grande. No sabemos

acontecimiento o un plazo se acercaban rápidamente), bien porque meditaba durante largo tiempo sobre una obra antes de dar el paso inicial para ponerla por escrito en notación musical. Las partituras autógrafas generalmente aceptadas por los modernos expertos como «obras de Cöthen» son: el *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann (1729), el primer volumen de *Das Wohltemperierte Clavier* (1722), el *Clavier-Büchlein* para Anna Magdalena (1722), que posteriormente crecería para convertirse en la colección de las seis Suites Francesas (BWV 812-817), las quince Invenciones y quince Sinfonías agrupadas conjuntamente como *Aufrichtige Anleitung* (1723) y los cuarenta y cinco corales para órgano iniciados en Weimar que conformaron el incompleto *Orgel-Büchlein*. A esta lista pueden añadirse las obras a solo y para conjunto: las seis Partitas y Sonatas para violín solo, las seis Suites para violonchelo y los seis Conciertos de Brandeburgo. Se han conservado únicamente las partituras autógrafas para dos (BWV 134a y 173a) de una docena de cantatas profanas ocasionales compuestas para el Día de Año Nuevo y para el cumpleaños del príncipe Leopoldo, además de un juego de partes original e incompleto (para BWV 134a): las fuentes para el resto están incompletas o perdidas, pero más tarde reaparecerían como «parodias» en varias de sus cantatas sacras de Leipzig.

* En un momento determinado, Bach tuvo que tratar únicamente con dos miembros del clero en relación con sus cantatas: Salomon Deyling,

si compilaba algunos de los textos él mismo, como hacía su contemporáneo Gottfried Heinrich Stölzel, un consumado estilista del alemán de quien sabemos que escribió un buen número de los textos poéticos para sus propias obras vocales. No podemos afirmar si el consistorio sugería a Bach, o incluso le imponía, libretistas potenciales, o qué pasaba si él ponía en entredicho su elección. Colaborar con el mismo escritor (por regla general anónimo) durante varias semanas podría haber significado que podían planificar juntos con antelación y entregar sus textos con una periodicidad mensual. Después de que estos se aprobaban, preparaban libritos para su publicación, cada uno de los cuales contenía en torno a seis textos de cantatas, y los ponían a la venta para beneficio de la congregación.

A continuación, tras haber prefijado una estructura global para su cantata, Bach tenía que decidir si distribuir sus sucesivos movimientos exactamente como le había sido sugerido por el libretista—aquí un coro, allí un recitativo y aria (*da capo* o de otro tipo)—o según un esquema diferente diseñado por él mismo. A partir de ese momento, la elección y ubicación del coral era crucial. Normalmente se colocaba al final, como el dístico conclusivo de un soneto de Shakespeare en el que, después de tres cuartetos en pentámetros yámbicos, el foco se estrecha en una conclusión en forma de embudo. Bach necesitaba dar una prominencia semejante al momento en que doctrina, exposición y una persuasiva oratoria musical habían seguido su curso y podían dar paso a una oración comunitaria. Se trataba de un punto de encuentro esencial dentro del servicio, justamente antes del sermón. Tras haber expuesto los diversos estadios de su razonamiento, Bach podía unir los

superintendente y pastor de la Nikolaikirche, y, hasta 1736, Christian Weiss I, pastor de la Thomaskirche. A partir de 1736 hubo una secuencia de cuatro pastores de la Thomaskirche: Schütz (1737-1739), Sieber (1739-1741), Gaudlitz (1741-1745) y Teller (1745-1750).

diversos hilos y crear, por tanto, una resolución para elevar a sus oyentes al «ahora» del canto colectivo, valiéndose de su sensación de una existencia compartida y de los valores que tenían en común.

Había también que considerar la plantilla del grupo que habría de interpretarla, con sus puntos fuertes y débiles en concreto: quiénes resultaban estar enfermos o indispuestos esa semana, en quién podría confiarse para un solo u *obbligato* especialmente exigente—un perenne dilema para un director musical—, un contralto prometedor, un flautista o incluso un exponente en ciernes del recién inventado *violoncello piccolo*. Siempre consciente de la forma del calendario y sus diversos tiempos litúrgicos, Bach otorgaba una gran importancia al grupo de días festivos en los principales puntos de inflexión del año y a las tres ferias comerciales anuales de Leipzig, cuando su congregación habitual aumentaba gracias a los visitantes internacionales a los que los prebostes de la ciudad estaban deseosos de impresionar. Se trataba de ocasiones festivas que pedían a gritos trompetas y timbales. Pero incorporar a los *Stadtpfeifer* dentro de este joven grupo de estudiantes no resultaba siempre sencillo, ya que los instrumentistas de viento, ya antes y siempre desde entonces, funcionaban de manera diferente de otros músicos: tenían sus propias tarifas y se regían por sus propias prácticas arcanas. Al igual que cualquier entrenador de fútbol actual, Bach también tenía que prever qué miembros de su grupito regular de cantantes e instrumentistas con una mayor carga de trabajo podrían necesitar descansar después de la intensa presión de varios días festivos consecutivos, factores que daban lugar a una instrumentación más modesta y a una reducida participación coral en determinadas cantatas. En este aspecto es posible que estuviera reaccionando a ideas relacionadas con la psicología y la resistencia del alumno. Todo esto pasó a cobrar gradualmente una mayor importancia en el curso del siglo anterior, gracias a reformadores educativos

como Jan Amos Comenius (véase el capítulo 2, p. 87). Comenius había instado al cultivo de un entorno más favorable para aprender y una mayor atención a la capacidad del alumno para autoevaluarse dentro de los diversos estadios de la formación,[1] unas estrategias que, de entrada, tal vez favorecieron las exigencias de virtuosismo de Bach.*

Aunque sería fútil imaginar que podemos trazar con alguna veracidad la secuencia de los procesos de pensamiento de Bach que daban lugar a la composición, sí que existen elementos alentadores que podemos extraer del estudio de sus partituras, de los borradores y de las descripciones de sus procedimientos que nos han dejado sus hijos y alumnos. Individualizar las partes constitutivas de una composición musical puede acercarnos a la visión del compositor mientras trabaja, siguiéndolo al tiempo que toma decisiones, decidiendo ir por este camino o por aquél. Entran en juego los elementos de la sorpresa (porque puede que haya doblado una esquina de una manera que no se esperara) y el asombro continuo (por cómo ha conseguido llegar de la A a la Z). Avanzamos lentamente hacia delante al tratar de desentrañar lo que es por su propia naturaleza un proceso misterioso, insondable y, lo que resulta crucial, al describir el impacto global que produce en nosotros. Es evidente cuánto dependía de los poderes de *inventio* de Bach, esto es, su capacidad para encontrar el germen de la chispa creativa que determinaría en gran medida el contenido de una pieza. Para

* Esto se refleja en las regulaciones (*Ordnung*) de la Thomasschule de 1634, que ordenan a los profesores que «despierten placer y satisfacción en el aprendizaje» y evitar la hostilidad y los gestos tiránicos, aunque resulta difícil saber si estas ideas se incorporaron después de haber constatado la existencia de unos modales enérgicos por parte de los profesores, que ya encontramos en la escuela de Ohrdruf en la época en que estudió en ella Bach (véase Capítulo 6).

alguien con sus grandes dotes naturales y su formación exhaustiva—rodeado de música desde su más tierna infancia y en contacto regular con la elaboración de las copias y con la interpretación de la misma—, resulta razonable suponer que para él la invención de ideas era algo que formaba parte de la experiencia cotidiana. Al igual que Shakespeare, debe de haber *esperado* encontrar cosas que escribir, temas que componer. La presencia de un grupo de cantantes e instrumentistas o una compañía de actores, una congregación o el público de un teatro: todos ellos eran factores externos capaces de formar un armazón tanto de expectativa como de reafirmación en uno mismo. Alexander Gerard, en su *Un ensayo sobre el genio* (1774), confirma lo que la mayoría de personas dan por supuesto: que el «genio es propiamente la facultad de la *invención*», con lo cual quería decir lo que nosotros queremos decir cuando hablamos de creatividad. El *genio*, en el sentido de Gerard, apenas resultaba aplicable en el entorno de Bach, mientras que la *inventio* era lo bastante importante como para persistir con el modelo posterior. Bach alude a la invención como «un poderoso anticipo de la composición».[2] Presuntamente estaba describiendo la formación de ideas embrionarias que surgen a la superficie de la mente antes de que sean capturadas por medio de la notación. Su primer biógrafo, Forkel, cuenta cómo obligaba a sus alumnos a dominar el bajo continuo y la conducción de voces en corales a cuatro voces antes de intentar componer invenciones de su propio cuño. Carl Philipp Emanuel Bach, que debía de saberlo, afirmó que su padre consideraba la invención como un talento que se manifiesta muy pronto en la educación de músicos jóvenes: «Por lo que respecta a la invención de ideas, mi difunto padre exigía esta capacidad desde el principio mismo, y a quien no tuviera ninguna le aconsejaba que dejara por completo a un lado la composición».[3] Curiosamente, esta misma capacidad, el gatillo que disparaba su imaginación y ponía en movimiento el acto

creativo, no parece haberle venido siempre con naturalidad o fluidez al propio Bach.* Para él, la invención era un desvelamiento de las posibilidades que ya están ahí, más que algo verdaderamente original, lo cual explica su afirmación de que cualquiera podría hacerlo igual de bien siempre que se mostrase igual de diligente. Dios seguía siendo el único creador verdadero.

Cuando estaba sometido a una mayor presión, componiendo con un plazo semanal muy ajustado, como sucedió con las cantatas religiosas de sus primeros años en Leipzig, «la masa deslumbrante de [sus] ideas inusuales y bien desarrolladas» pudo haberse visto obstruida por las limitaciones de tiempo, y ello a pesar de que no puede apreciarse carencia alguna de fantasía.† Quien está hablando es Johann Abraham Birnbaum, el portavoz de Bach y, dado que él no es un músico, estas observaciones tienen que tener su origen en el propio Bach. Para él fue una cuestión de orgullo llenar todos y cada uno de los huecos litúrgicos disponibles para la música y componer cantatas para todos y cada uno de los días festivos durante sus tres primeros años. Normalmente, su espectro imaginativo era tan enorme que ocultaba el hecho de que estaba valiéndose de una reserva común de material a partir del cual elegir. Sólo ocasionalmente se ve sorprendido y calcula mal el proceso de estructuración inicial. Cuando estaba componiendo la que era sólo la segunda de sus cantatas de Leipzig, BWV 76, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*,

* En sus cantatas anteriores a Leipzig parece que Bach experimentó pocos problemas para encontrar sus ideas iniciales y más dificultad para elaborarlas (*elaboratio*), mientras que en Leipzig, donde la presión del tiempo era mayor, la situación fue exactamente la contraria (véase R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton, Princeton UP, 1972, vol. 1, pp. 237-238).

† Birnbaum se refiere, de manera un tanto enigmática, al estilo melódico de Bach como «cromático y disonante», así como a su «riqueza disonante» (BD II, n.os 300, 354; NBR, p. 342).

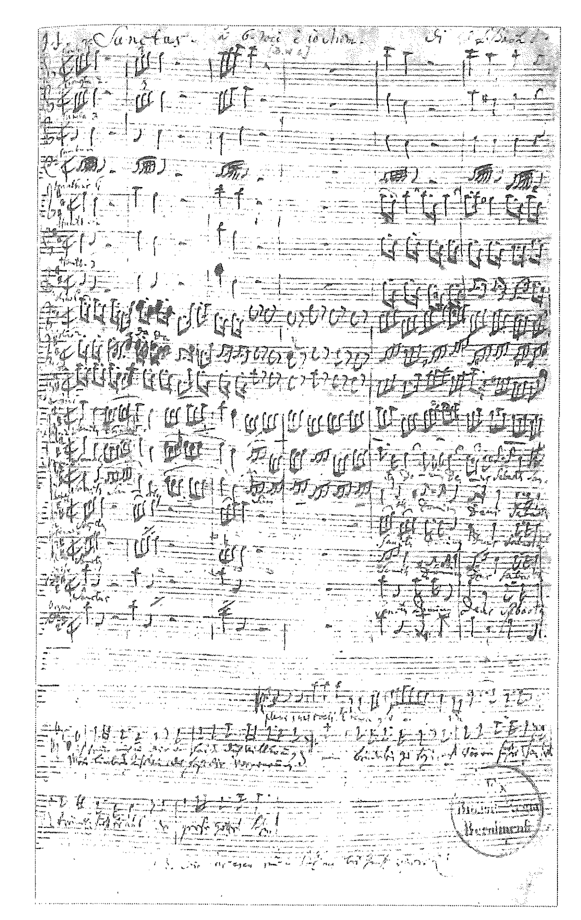
esbozó su primera idea para un *ritornello* inicial en los dos pentagramas de arriba, pero enseguida se dio cuenta de que su figuración imitativa era demasiado formularia, demasiado breve (sólo seis compases antes de la entrada del primer coral) y que no conducía a ninguna parte. Así que lo tachó y empezó de nuevo, esta vez retrasando el tratamiento fugado hasta la segunda frase: «No hay habla ni lenguaje en los que no se oiga su voz».[4] Por otro lado, su conocimiento de la armonía era tan profundo que, en realidad, era prácticamente matemático. Sabía cómo se relacionaban entre sí cada una de las notas y tonalidades, qué podía hacerse con cada acorde y con cada cambio de dirección. Como nos dice Carl Philipp Emanuel, «Los elaboraba por completo y los encajaba en un gran y hermoso todo que combinaba la diversidad y la grandeza de la sencillez».[5]

La mayoría de los compositores necesitan blocs de dibujo, aunque sólo sea para anotar rápidamente un tema, que no ha de ser necesariamente original, sino que revista una apariencia prometedora.* Se han conservado muy pocos de los borradores de Bach, pero Robert L. Marshall, uno de los primeros estudiosos que ha rastreado todas las fuentes, está convencido de que Bach trabajaba a partir de borradores preliminares que posteriormente se perdieron o fueron destruidos.† Con

* El compositor inglés Hugh Wood describe el momento en que las ideas empiezan a precisarse: «Sabes que éste es un momento muy valioso, y te sientes apegado a él; cuando te das cuenta de que tienes un *donnée*—algo "dado"—y no sabes de dónde ha venido. Luego empieza la obra, pero, sin que se te dé algo, la pieza, probablemente, no está realmente viva» (correspondencia privada).

† Esto es sin duda cierto en el caso de la música instrumental más compleja de Bach, como *El clave bien temperado, El arte de la fuga* y otras obras, de las que el material autógrafo conservado consiste únicamente en copias a limpio o para ser revisadas, mientras que se han preservado relativamente pocos borradores preliminares para la mayoría de sus cantatas compuestas bajo una enorme presión de tiempo (véase R. L. Marshall, *The Compositional Process*, *op. cit.*, vol. 1, p. 240).

la música no tenemos el lujo de poder contar con las imágenes espectográficas preservadas justo por debajo de la superficie que revelan los primeros estadios de una obra maestra pictórica. Afortunadamente, sí podemos acceder a intrigantes fragmentos temáticos que Marshall ha podido recuperar: unas veces a lápiz, otras a tinta y en ocasiones añadidos a una composición que no guarda ninguna relación con ellos. Revelan comienzos en falso y los esfuerzos de Bach por retomar el curso. Hay dos visiones enigmáticas de Bach en su mesa de trabajo y sometido a una gran presión en los días previos al período navideño de 1724. Para su creación destinada al día de Navidad, Bach ha empezado ya a componer con buen ritmo el coro inicial de BWV 91, *Gelobet seist du, Jesu Christ*, con una instrumentación festiva de tres «coros» independientes de trompas, oboes y cuerda. En la parte inferior de la primera página de su partitura de trabajo, Bach ha incluido borradores de los movimientos 1, 3 y 5: está claro que ha pensado cuidadosamente en la secuencia de movimientos desde el principio y en la estructura cíclica de la obra. Decide encomendar el tercer movimiento a un tenor y comienza a esbozar posibles temas en compás ternario y en ritmos punteados. Al final resulta que no se utilizará nada de esto; pero de algún modo cabe imaginarlo formulando docenas de comienzos y luego, como Schubert, rechazándolos con una observación críptica: *Gilt nicht* ('No sirve'). En una ocasión diferente, cuando se disponía a componer la cantata BWV 133, *Ich freue mich in dir*, se topa con una melodía ya existente, evidentemente nueva para él, que bosqueja al pie de una partitura diferente—la de BWV 232iii, el *Sanctus*, compuesto también para la Navidad de 1724—, por lo que utiliza simplemente el espacio disponible a modo de libreta mientras intenta encajarlo con el texto del himno que tiene la intención de utilizar como la base de esta cantata (véase página al dorso). Luego, en la misma página, justo encima de la melodía del coral, hay un ejemplo diferente de cómo pone a prueba un tema—en este caso, el utilizado para el fugato



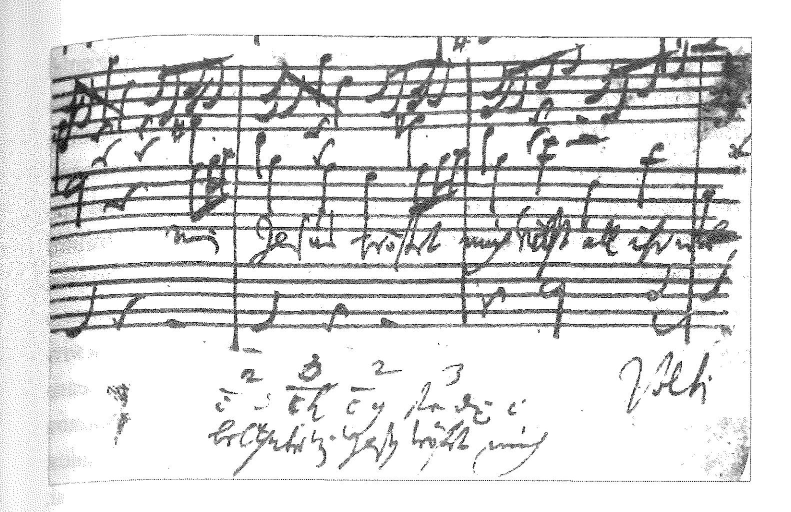
Manuscrito de Bach del *Sanctus*, BWV 232iii, con una melodía esbozada para BWV 133.

Pleni sunt coeli que reconocemos de la *Misa en Si menor*—y, por debajo (añadido más tarde), un recordatorio para sí mismo de que necesitará preparar un nuevo juego de partes, ya que los originales «están en Bohemia con el conde Sporck».[6]

Fuera lo que fuera lo que se cruzaba por su cabeza en términos de precomposición o lo que primero se anotaba en forma de borradores, las partituras de trabajo de Bach nos mues-

tran cuán concentrado estaba y cuánto economizaba cuando estaba realmente componiendo. Entre los compositores del siglo XX, se dice que Shostakóvich componía directamente sus sinfonías en la partitura orquestal, prescindiendo incluso de las partichelas, pues partía de la base de que no tenía tiempo para cometer errores: simplemente no podía permitirse el lujo de incurrir en faltas. Bach era muy parecido. Es algo que podemos ver con sólo observar la partitura de trabajo de BWV 135, *Ach Herr, mich armen Sünder*, una cantata de su segundo ciclo. Aquí está componiendo directamente en la partitura en hojas contiguas dobladas de un fascículo de papel rayado. En este momento aún no sabe cómo avanzará o cuánto espacio o papel va a necesitar. Al llegar al pie de una página sigue avanzando vigorosamente. Ahora tiene ante sí un dilema: al ser tan caro el papel manuscrito, no puede usar sin más una hoja suelta para anotar la continuación de su pensamiento,* de modo que tiene que esperar a que la tinta se seque (el papel secante aún no se había inventado y la arena no era una manera fiable de secar la tinta). Puede que pasaran hasta cinco o seis minutos antes de que pudiera continuar sin peligro, un tiempo quizá para tomar un café

* Robert L. Marshall ha encontrado ejemplos en los que Bach pasa la página y empieza a escribir de nuevo, o en los que la deja a un lado momentáneamente. De este modo, una versión rechazada de un movimiento puede aparecer de repente en una parte muy posterior del mismo manuscrito (como en el caso de BWV 1171) o incluso en el manuscrito de otra obra (R. L. Marshall, *The Music of J. S. Bach: The Sources, the Style, the Significance*, Nueva York, Schirmer, 1989, p. 111). Ésta era la situación en lo que respecta a las copias para revisión y las copias a limpio de Bach, pero no era claramente la norma para la mayoría de los autógrafos de sus cantatas, y ciertamente no para la inmensa mayoría de las partituras de trabajo de Leipzig del período de alta intensidad de 1723-1727. Para éstas, él (o su asistente) prerrayaban una pila de papel con antelación, claramente antes de que Bach tuviese una idea definida de la disposición específica de la obra. Marshall se refiere a esto como el «principio no caligráfico» en *The Compositional Process*, *op. cit.*, vol. 1, p. 43, también pp. 47-54.



con Anna Magdalena, pero quizá también lo bastante largo como para arriesgarse a que su tren de pensamiento (y la *inventio*) se quebrara. Su solución está ahí, al pie de la página: una pequeña ayuda mnemotécnica en tablatura: un *aide-mémoire*, comprimido en la esquina inferior derecha de la página, la inmediata continuación del aria que está componiendo.

Aparte de los organistas, por entonces no quedaban muchos compositores que utilizaran (o supieran cómo utilizar) la tablatura; pero para Bach era un tipo eficaz de taquigrafía para plasmar sus pensamientos creativos antes de que volaran lejos de la página.*

* Peter Wollny ha llamado mi atención sobre los siguientes ejemplos de borradores de movimientos iniciales de cantatas de Bach:

1. a lápiz: una exposición fugada (contralto, tenor) en el último movimiento de BWV 68, que se encuentra en la última página (boca abajo) de la partitura autógrafa de BWV 59.
2. a lápiz: un sujeto de fuga para un coro sobre las palabras *Meine Hülfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat* (aparentemente nunca realizada), que se encuentra en el fol. 13r de la partitura autógrafa de BWV 49.
3. a tinta y sin guardar relación con la obra en que se encuentra: el comien-

Esto constituye un clásico ejemplo del Bach absorto en el proceso de *elaboratio*, la segunda etapa dentro del procedimiento de dar cuerpo a una composición musical tal como lo define Christoph Bernhard. En su *Tractatus compositionis augmentatus* (*c.* 1657), que circuló profusamente en manuscrito durante la segunda mitad del siglo XVII, Bernhard actualizó las cinco divisiones de la retórica de Cicerón y, al aplicarlas a la música, las redujo a tres: *inventio*, *elaboratio* y *executio*. En primer lugar, Bach da forma a una idea viable (*inventio*), que abre la puerta al embellecimiento creativo (*elaboratio*) y luego la pone a prueba en la interpretación (*executio*). Estos conceptos son complementarios y vitales. Los dos primeros requieren una intensa actividad mental, pero existe una diferencia crucial entre ellos: mientras que la invención es trabajo, la elaboración es juego. Laurence Dreyfus se explaya sobre esto: «Mientras que la invención requiere previsión, planificación, coherencia, sentido común y seriedad de propósito, la elaboración se contenta con la elegancia, la lógica asociativa y prestar atención a las semejanzas».[7] Esto último permitió a Bach explorar cualidades latentes en la composición que habrían pasado por alto la mayoría de los compositores de su tiempo. El sello distintivo de la destreza de Bach en la *elaboratio* radica en lo intrincado y en la conexión entre sus métodos, como la variación y la parodia: éstos asoman con un refinamiento y una personalidad mucho mayores que los de sus contemporáneos, que, como observa

zo de un coro inicial para BWV 149, *Man singet mit Freuden vom Sieg*, un *ritornello* instrumental (catorce compases) y la entrada inicial de la voz de bajo (sólo una nota y una palabra: *Man*), que se encuentra en la partitura autógrafa de BWV 201.

4. a tinta y sin guardar relación con la obra en que se encuentra: el comienzo de la cantata BWV 183 (siete compases confiados a dos oboes, dos oboes da caccia, bajo continuo y bajo solo); el comienzo de un aria en Re mayor en $\frac{3}{8}$) (también posiblemente para BWV 183); ambos se encuentran en la partitura autógrafa de BWV 79.

Dreyfus, tienden a tratar la elaboración de una manera más superficial. Pero es probable que nos sintamos defraudados y es posible que estemos trivializando el proceso creativo si esperamos encontrar todos los gérmenes de una nueva obra nítidamente contenidos en sus comienzos y luego elaborados en una progresión lógica. En ciertas ocasiones sí sucede esto; en otras, Bach introduce nuevo material temático que comporta desechar o interrumpir la trayectoria de un tema inicial, pero de tal modo que probablemente no nos daríamos cuenta de que había algo fuera de lugar: tan grande es la maestría que consigue disimular las junturas y conducir las cosas hacia una conclusión aparentemente natural. Dreyfus se refiere a la singularidad formal de una pieza inmensamente popular, el movimiento inicial del segundo Concierto de Brandeburgo de Bach, para ilustrar cómo la formación de sus dos *ritornelli* enfrentados es incompleta y, en cierto sentido, defectuosa. Bach parece reconocer el hecho por su incapacidad para repetir ambos intactos al final del movimiento.[8] Sin embargo, el oyente no se siente perturbado probablemente lo más mínimo por la irracionalidad de su construcción, deleitándose en cambio en su carácter juguetón, en su ingenio y su brillantez. Lo que resulta más valioso de este tipo de aproximación es que Bach podía mostrarse en el culmen de su creatividad cuando su material inventivo elegido falla de alguna manera, o cuando algún tipo de irregularidad da lugar a ideas que, de lo contrario, probablemente no habría tenido. Lo que revela Dreyfus es que aquí encontramos una auténtica inteligencia humana operativa, no una suerte de figura endiosada y distante que crea simplemente *ex nihilo*.*

* Como podemos ver a partir de los numerosos cambios que Bach introdujo en el dúo de BWV 134a, *Die Zeit, die Tag und Jahre macht,* se trata de un proceso laborioso. Primero escribía el *ritornello* inicial (compases 1-19) con una notación en blancas (indicación de compás: C) y luego trabajaba en la forma de las voces interiores. El flujo natural de las voces de

Una vez iniciado el proceso, las preocupaciones de Bach giraban en torno a la armonía. Zedler definió la armonía universal como «la conformidad y armonía de todas las cosas, pues todas la cosas del mundo actúan conjuntamente en relación tanto con la causa como con el efecto». El propio Bach afirmó lo siguiente: «El bajo continuo es el más perfecto cimiento de la música [...] que resulta en una *Harmonie* biensonante para el Honor de Dios y el deleite permisible del alma». Carl Philipp Emanuel Bach describió esta preocupación en términos similares: el aspecto definitorio de la relación de su padre con la armonía era la *Vollstimmigkeit* ('plenitud de sus voces'): en otras palabras, el modo en que incorporaba el contrapunto. Aquí radica literalmente el quid del asunto: el entrecruzamiento de planos verticales y horizontales de sonido. Está claro que nadie antes de Bach (y un reducido número de compositores desde entonces) había utilizado este punto de intersección de manera tan fructífera: melodía apuntalada por el ritmo, enriquecida por el contrapunto y fusionándose para crear armonía, a su vez una combinación de consonancia y disonancia que se registra en el oído del oyente.* Desde otro punto de vista, resulta asombroso cómo el movimiento armónico parece llevar sobre sus hombros toda la carga de las ideas melódicas. Todo esto es, por supuesto, enormemente simbólico desde un punto de vista teológico y llama la atención sobre el hecho de que la palabra *Vollkommenheit*, además de significar perfección, tiene un trasfondo de «completitud». Se trataba de un concepto que desconcertó al más ruidoso de los críticos de Bach, Johann Adolph Scheibe, que pensaba que el objetivo de un compositor moderno era «simplemente colocar las voces del acompañamiento debajo de una melodía».[9] La perfección, para Bach, comportaba conocimiento de «los secretos más ocultos de la armonía». Su habilidad para descubrirlos era una pasión—casi una obsesión—y «nadie podía llegar como él a tantas ideas inventivas y desconocidas a partir de artificios, por lo demás, aparentemente áridos».[10] Los pasos para su adquisición de estas habilidades pueden rastrearse en los diversos comentarios sobre su padre que se hallan dispersos por los escritos de Carl Philipp Emanuel Bach. En esencia, Emanuel está diciéndonos no tanto qué produjo la chispa inicial (la *inventio*) en la mente de su padre como la profusión de modos en que él la expandía (*elaboratio*):

1. Al ser esencialmente autodidacta, aprendía por medio de la observación de «las obras de los compositores más fa-

---

contralto y tenor es también el resultado de un arduo trabajo. Inicialmente, la contralto se movía en corcheas (Mi♭ | Mi♭-Fa-Sol-Mi♭-Fa-Sol-Mi♭ | Fa-Sol-La♭ -Fa). Se llega al primer clímax en los compases 21-29, donde la cuerda toca casi el *ritornello* completo superpuesto a las voces. Bach consiguió esto introduciendo primero la cuerda en su partitura y añadiendo posteriormente las líneas vocales. El doble contrapunto entra en juego a partir del compás 34 en adelante: aquí Bach simplemente cambió las partes de contralto y tenor a partir del compás 29 (transportadas una quinta) y luego recuperó el *ritornello*, ahora en Si♭ . Puede observarse un proceso semejante en la segunda sección vocal, donde el contralto y el tenor intercambian sus líneas en los compases 59-65 y 66-72. El *ritornello* conclusivo de la primera parte de esta aria *da capo* ya ha dejado de ser un problema para Bach: simplemente lo añadió en su partitura para los compases vacíos 74-88. La inserción del *ritornello* completo dentro de las dos secciones vocales de la sección A aportaba coherencia y equilibrio y, al intercambiar las dos voces por medio del doble contrapunto, se conseguían las hermosas proporciones de este dúo. Doy las gracias a Peter Wollny por haber llamado mi atención sobre el proceso compositivo que se esconde tras esta obra.

* Glenn Gould lo expresó de este modo: «El prerrequisito del arte contrapuntístico, más notorio en la obra de Bach que en la de ningún otro compositor, es una capacidad para concebir *a priori* identidades melódicas que cuando se transportan, invierten, retrogradan o transforman rítmicamente seguirán exhibiendo, conjuntamente con el contenido original, algún perfil enteramente nuevo pero completamente armonioso» (G. Gould, «So You Want to Write a Fugue», en Tim Page (ed.), *Glenn Gould Reader*, Londres, Vintage, 1990, p. 240).

mosos y competentes de su tiempo y de los frutos de su propia reflexión sobre ellos».

2. «Por medio de su propio estudio y reflexión incluso en su juventud se convirtió en un puro y poderoso autor de fugas».

3. «Gracias a su grandeza en la armonía», cuando leía a primera vista una nueva obra, podía convertir sobre la marcha una textura a tres voces en un cuarteto completo, todo ello «sobre la base de una parte de continuo parcamente cifrada [...] estando de buen humor y sabiendo que el compositor no se lo tomaría a mal».

4. «Cuando escuchaba una fuga rica y a muchas voces, podía enseguida decir, después de las primeras entradas de los sujetos, qué procedimientos contrapuntísticos sería posible aplicar, y cuáles de ellos *debería* corresponderle aplicar al compositor, y en las ocasiones en que me encontraba a su lado y él me había comunicado sus conjeturas, me daba un codazo alegremente cuando sus expectativas se cumplían».[11]

Al igual que un gran maestro de ajedrez, Bach es capaz de predecir todos los próximos movimientos imaginables. Nos gustaría saber si alguien tan preciso, y que se encontraba evidentemente tan a gusto con cifras y estructuras, tenía la costumbre de aplicar estas facultades a otros ámbitos. (¿Existía alguna «armonía», por ejemplo, en el modo en que preparaba sus facturas y sus cuentas?) Bach parece haber sido alguien único a la hora de identificar la esquiva chispa divina que para él, como sugiere Dreyfus, se encontraba en el centro mismo de la experiencia musical y humana, y que él perseguía por medio de un duro y arduo trabajo.

Otra fuente de la chispa de su imaginativa capacidad para «elaborar», semejante a (3) *supra*, la encontramos en una observación recogida en 1741 por alguien del círculo de Gottsched (véase p. 341). Theodor Leberecht Pitschel sólo podía haber tenido a Bach padre en mente («el hombre famoso que

cuenta con los mayores elogios en nuestra ciudad») cuando sugiere que «no se echa a correr [...] para deleitar a otros con la mezcla de sus notas hasta que ha tocado algo a partir de la página impresa o escrita, inferior a sus propias ideas, y ha puesto en marcha sus poderes de imaginación [*Einbildungskraft*]. Y, sin embargo, sus ideas superiores son las consecuencias de esas otras inferiores».[12] Esto suena como algo similar a la práctica de Händel. Ambos compositores tomaron ideas prestadas como un acicate para una mayor invención, pero existe una sutil diferencia. Mientras que Bach adaptó los diseños de *ritornello* de Vivaldi y los sujetos de fugas de permutación de una generación anterior, el mayor número de préstamos proceden con mucho de sus propias composiciones, que dan lugar a expansiones y transformaciones, todas ellas parte de esta búsqueda de la perfección. Händel, por su parte, tomaba los préstamos principalmente de sus propias obras—cabe sospechar—para ahorrarse tiempo y molestias. «Robó» de las obras de otros compositores mucho más profusamente que Bach, especialmente a partir de sus años centrales, pero poseía el don de transformar los originales tan radicalmente que emergían como algo esencialmente nuevo. Esto es lo que se esconde tras la descripción atribuida a William Boyce: que Händel «coge las piedrecitas de otros y las pule hasta convertirlas en diamantes».[13]*

* El ejemplo más ostensible y, en ciertos sentidos, más desconcertante de esta práctica se produce en su gran oratorio *Israel en Egipto* (1737). De sus treinta y nueve números, no menos de dieciséis deben un motivo melódico (y en ocasiones, además, mucho más que eso) a otros cuatro compositores: Alessandro Stradella, Johann Kaspar Kerll y dos compositores italianos muy poco conocidos, Dionigi Erba y Francesco Antonio Urio. Parte de su material choca con el estilo de Händel, mientras que otra parte es francamente banal; pero parece haber actuado como una espoleta, detonando los procesos creativos de Händel. En todos los casos, él enriquece y supera a sus modelos. El resultado global es una de las secuencias más originales y dramáticamente apasionantes de la escritura coral-orquestal que se han conservado de los años centrales del siglo XVIII.

Cada vez que se enfrentaba a un nuevo texto poético depositado sobre su mesa, Bach necesitaba sopesar su forma y el grado en que se sentía obligado a reproducirlo en sus estructuras musicales o, por el contrario, libre de alterarlo. Al contrario que Johann Kuhnau, Bach no era un lingüista de talento, por lo que el consejo de su predecesor—que al enfrentarse a la tarea de poner música a un texto en prosa, un compositor debería considerar las palabras dadas en otros idiomas diferentes y recibir de ahí su inspiración—no le era de mucha utilidad.[14] Naturalmente, cuando ya existía un gran entendimiento entre él y su libretista, normalmente no surgían este tipo de problemas. Su colaboración con la joven poetisa de salón de Leipzig, dos veces enviudada, Christiane Mariane von Ziegler, por ejemplo, fue intensa pero no duró mucho. Esto bien pudo deberse a que él introdujo alteraciones en los textos de nueve de sus cantatas para que se ajustaran a sus propios propósitos (véase el capítulo 9). Ella los recuperó, sin embargo, al publicarlos en 1728 y devolverlos a su estado original.* Su colaborador literario más frecuente fue, con mucho, Christian Friedrich Henrici, conocido generalmente por su seudónimo Picander. Ya fuera mostrando su aquiescencia o negociando, Bach solía dejar normalmente que el recuento de las estrofas de Picander determinara el número de movimientos en que se estructuraría su música e incluso que los modelos acentuales del texto dictaran su elección de

* Esta hija intelectual del burgomaestre Romanus aparece descrita por un contemporáneo «como una viuda aún joven que, sin embargo, debido a una multitud de circunstancias, difícilmente volverá a casarse. Entre otras cosas, su *conduite* es casi excesivamente femenina, y su espíritu demasiado alegre para someterse a las habituales expectativas masculinas. Su aspecto exterior no es feo, pero tiene huesos muy grandes, es rechoncha, una cara tirando a plana, una frente tersa, ojos encantadores y está sana y es muy morena de color» (Christian Gabriel Fischer, citado por Hans-Joachim Schulze en C. Wolff (ed.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1995-1998, vol. 3, p. 118).

compás o influyeran en el ritmo de sus motivos temáticos y, menos directamente, en las alturas, la tonalidad e incluso la instrumentación. Todas estas decisiones surgían de la lectura del texto por parte de Bach y estaban básicamente en consonancia con él. Esto se corresponde más o menos con la imagen levemente de color rosa que dio Carl Philipp Emanuel de los métodos de su padre cuando componía *Kirchensachen* ('cosas eclesiásticas'):

Trabajaba devotamente, rigiéndose por el contenido del texto, sin ninguna extraña distorsión de las palabras o realzando palabras concretas a expensas del sentido global, por medio de lo cual surgen con frecuencia pensamientos ridículos que a veces despiertan la admiración de personas que pretenden ser expertos y no lo son.[15]

Lo que Emanuel no describe son los tiempos en que su padre decidió ser menos dócil. Si su interpretación del leccionario difería de la de Picander (o de la paráfrasis o exposición poética de cualquier otro libretista) y sus propios esquemas de pensamiento sugerían una estructura alternativa, Bach no se sentía siempre inclinado a seguir el original de manera tan sumisa. Es en estos momentos cuando revela todo el alcance de sus ambiciones para la música: que interpretara y encontrara sentido en el mundo que le rodeaba. Llegados a ese punto, ningún autor o libretista podía impedir que utilizase sus dones naturales, como los describe Birnbaum, para alcanzar una «imaginativa percepción de la profundidad de la sabiduría de las cosas del mundo».[16] En estas ocasiones, sus estrategias de asunción de riesgos podían dar lugar a una total indiferencia con respecto a las reglas convencionales de la propiedad en la construcción poética: el reglamento se tira por la ventana y acaba abajo en la calle. Algunos de sus críticos juzgaron estos procedimientos intolerables, lo que constituye una prueba de que Bach era testarudo y obstina-

do. Sorprendieron incluso a sus defensores más fervorosos, que suscribieron las nociones convencionales de lo «natural» y «razonable» con mayor facilidad que él. Hay una pizca de desconcierto, así como de admiración, en la descripción que hace Emanuel de las melodías de su padre como «extrañas, pero siempre diversas, ricas en invención, y sin parecido alguno con las de ningún otro compositor».*

Uno de esos casos en que Bach se ocupó personalmente del asunto es la conocida como *Trauer-Ode* (BWV 198). En este caso, estaba satisfaciendo un controvertido encargo para conmemorar el fallecimiento de la reina Christiane Eberhardine, electora de Sajonia. La ocasión tenía una dimensión política. La reina Christiane era profusamente venerada en Sajonia por haberse mantenido fiel al luteranismo, al contrario que su difunto marido y su hijo, que se habían convertido al catolicismo en lo que muchas personas vieron en su momento como un cínico intento de aspirar a la corona polaca. La música de Bach es circunspecta, atmosférica y profundamente conmovedora. Su primer movimiento guarda una semejanza estilística y emotiva con el coro inicial de su *Pasión según san Mateo*, que había visto la luz del día tan sólo pocos meses antes. El servicio fúnebre se celebró en la

* Eric Chafe ofrece esta explicación: «Las líneas melódicas de Bach, a menudo irregulares, incluso a veces con una sonoridad distorsionada, no permiten la sensación de que se tragan como una ostra cruda, que podría hacerse perfectamente caso omiso de ellas desde el punto de vista musical, o que proyectar una sensación de "naturalidad" es algo que reviste la máxima importancia. Las melodías surgen de la armonía, por supuesto, y esa armonía es a menudo considerablemente más compleja y original que la de cualquiera de sus contemporáneos [...]. La complejidad del pensamiento armónico de Bach converge con la de las ideas teológicas: debe de haber agradecido las oportunidades para desplegar la asombrosa riqueza de correspondencias textuales-musicales que encontramos virtualmente en cada obra» (*J. S. Bach's Johannine Theology: The St John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Nueva York, Oxford, UP, 2014, p. 223).

iglesia de la universidad el 17 de octubre de 1727, aunque la partitura de la oda no quedó completada hasta el día 15, lo que dejó menos de dos días para copiar las partes y para los ensayos. Al decantarse por la forma de cantata, integrada por coros, arias y recitativos, Bach estaba adentrándose en un terreno peligroso. La iglesia de la universidad no era uno de sus lugares habituales y no había puesto música a un texto de ningún viejo escritorzuelo de cantatas, sino de un respetado profesor de universidad, Johann Christoph Gottsched, el más destacado exponente de las reformas literarias, considerado una celebridad en Leipzig en cuanto representante de la literatura racional. El problema era que la oda fúnebre de Gottsched resultó ser insípida: un popurrí de banalidades, sentimientos sensibleros y rimas empalagosas. Bach optó simplemente por no prestar atención al esquema formal de sus estrictas estrofas de ocho versos con su modelo uniforme de rima (A-B-B-A) e ignorar las indicaciones de Gottsched sobre qué tipo de tratamiento musical resultaría apropiado. Su crimen no consistió tanto en su indiferencia respecto al tono elevado del texto de Gottsched cuanto en el modo en que lo suplantaba y eclipsaba.* Johann Adolph Scheibe, que era previsiblemente un ávido admirador de Gottsched, nos dice cómo debería haberle puesto música Bach: evitando excesos de cualquier tipo, como modular a tonalidades lejanas o utilizar un «cúmulo inagotable de metáforas y figuras». Sin embargo, son precisamente estas metáforas y figuras las que hacen que la mú-

* Para Laurence Dreyfus, «puede decirse que la música de Bach ha arramblado con las intenciones del texto poético». Sin embargo, al dividir algunas de sus estrofas en dos números, podría decirse que Bach estaba haciéndole un favor a Gottsched al disimular la monotonía rítmica de sus nueve estrofas consecutivas. Al hacerlo así, entraba en conflicto con la policía estilística, que contaba con que él ajustara su invención melódica y siguiera servilmente las divisiones estróficas, los perfiles y la puntuación de los versos de Gottsched.

sica de Bach sea tan irresistible. En la única ocasión en que Gottsched le proporciona un cuarteto que se eleva por encima de lo mediocre—«El vibrante repique de las campanas | despertará la alarma de nuestras almas afligidas | por medio de su bronce oscilante | y traspasará nuestra médula y nuestras venas»—, Bach responde de un modo memorable. Podría esperarse que reprodujera el sonido de las campanas fúnebres (véanse pp. 687-688) y aquí cuenta con una excepcional paleta instrumental con la que hacerlo así: parejas de flautas, de oboes e (inusualmente) de violas da gamba y laúdes, además de la cuerda y el continuo. Pero es lo que hace con estos timbres instrumentales contrastantes lo que resulta tan asombroso. Primero incrementa el perfil sonoro al introducir cada una de las once líneas superiores una por una, cada una de ellas evocando una campana de un tamaño diferente: desde la más pequeña, por medio del dulce repiqueteo de las flautas, pasando por el sonido mantenido de las campanas de tamaño mediano en los oboes y una bruma de los instrumentos de cuerda pulsados, hasta el estruendo sonoro de las campanas de mayor tamaño en las gambas y el continuo, que resuenan ominosamente en constantes cuartas y quintas. Para entonces nos hemos desplazado desde Re, con una séptima bemolizada en el oboe, pasando por una séptima disminuida, hasta Do menor, una novena menor sobre Mi. Luego, por debajo de la tercera inversión de la séptima de dominante sobre Do♯, llega un abrupto (y, para la práctica habitual en la época, inaceptable) balanceo de uno a otro lado desde Mi♯ hasta La en el bajo antes de que las campanadas vayan apagándose una por una en el mismo orden en que empezaron. Lo que parece estar diciéndonos este análisis tonal es que, como consecuencia de la muerte de la reina, el tiempo ha dejado de discurrir con su regularidad normal, decretada por Dios: que, con su fallecimiento, el mundo natural se ha desequilibrado.

La crítica global, directa o indirecta, que encontramos en

Scheibe y Mattheson, si bien circunscrita por sus limitaciones conceptuales, nos proporciona un punto de referencia con el que calibrar el grado de incomprensión que algunas personas pudieron introducir en la música de Bach: ¿cómo podía él persistir tan obstinadamente en ignorar los esfuerzos que ellos hacían por racionalizar y catalogar estilos apropiados y agradables de composición? Sólo podemos imaginar cuán aburrida habría sido la respuesta «correcta» del propio Scheibe a la hora de poner música a este texto.* La verdad es que la impropiedad estilística era un sello distintivo de la aproximación de Bach a la invención en una cultura que no estaba equipada para enfrentarse a su originalidad. Como afirmó Birnbaum de Scheibe, «ha intentado hacer que las obras de Bach resulten repulsivas para los oídos delicados».[17] La riqueza imaginativa de la música de Bach—una de las cualidades que ahora admiramos y saboreamos quizá como consecuencia de lo que hemos aprendido de la composición posterior—chocaba estentóreamente con los valores culturales de su tiempo y socavaba ideas de decoro generalmente aceptadas.

Desde la perspectiva de Bach, lo que empeoraba las cosas en relación con las críticas de Mattheson y Scheibe era que ambos eran compositores mediocres. Mattheson, después de unos inicios prometedores (véase el capítulo 4, p. 161 y nota al pie), se alejó enseguida de la composición y se decantó por los escritos teóricos. Aunque algunos son sagaces y ayudan a rellenar lagunas en nuestro conocimiento de cómo operaban los compositores en la época, convirtieron a Mattheson en un charlatán de una pomposidad y un engreimiento increíbles. Scheibe, por su parte, se nos aparece como un hom-

* La cantata navideña de Scheibe *Der Engel des Herrn*, por ejemplo, es como una pálida copia estudiantil de una cantata de Bach: una serie de ideas fragmentarias que pierden ímpetu casi al instante. La sensación es la de un jerbo enjaulado resoplando sobre su rueda.

bre amargado del que sólo queda la cáscara, consumido por la envidia, muy dado a satirizar y hablar pestes en clave de sus colegas. Ni siquiera su cocrítico Mattheson se libró de su desdén, a pesar de defender una aproximación a la música igualmente «científica». Scheibe sólo se aprestaba a retractarse de sus críticas en el momento en que cualquiera de sus blancos elegidos mostraba el más mínimo interés por interpretar su propia música.[18] Todo esto sucedió después de perder accidentalmente un ojo mientras trabajaba junto a su padre, organero en Leipzig. Tras recibir una formación musical y no conseguir hacerse con ninguno de los puestos de organista a que se había presentado (incluido uno en Freiberg en 1731 y para el que Bach lo había recomendado),[19] decidió dedicarse a la crítica musical, además de a la composición. En 1737 publicó un artículo en el que ridiculizaba la música de Bach, que tildaba de «grandilocuente» y «confusa», y en el que se refería a él peyorativamente como un *Musikant* (*Musikus* habría sido el término correcto, el mismo que utilizó en el título de la revista quincenal que él mismo fundó, *Critischer Musikus*).

Como una de sus nueve víctimas elegidas, Bach fue un blanco fácil desde el momento en que se convirtió en el único que reaccionó públicamente a las hirientes críticas de Scheibe. Pero, en vez de responderle en persona, Bach eligió a un catedrático de Retórica, Magister Johann Abraham Birnbaum, para que actuara como su abogado. Esto enfureció a Scheibe, que volvió a redoblar el ataque, acusando a Bach de «no tomarse un especial interés en las ciencias que en verdad necesita un compositor cultivado [...] [en concreto en] las reglas de la retórica y la poética».[20] Se burló de Bach por «no haberse tomado nunca la molestia de aprender cómo escribir una larga carta». Lo cierto es que no dejaba de tener razón; porque, al canalizar tanta energía en la formulación de sonidos organizados, Bach tendía a olvidar las formas más elementales de la comunicación escrita.* La torpeza social y el miedo al compromiso intelectual por otro medio que no fuera la música fueron una constante a lo largo de toda su vida.

Bach sí que acabaría poniendo la pluma sobre el papel en el muy delicado y peliagudo memorándum que los estudiosos conocen como el «Entwurff» («Breve pero muy necesario esbozo para una música religiosa bien regulada»), que entregó al concejo municipal en agosto de 1730[21] (véase página siguiente). En este texto señalaba las principales diferencias entre él y sus contemporáneos cuando aludía al «presente gusto musical». Con esto es posible que estuviera refiriéndose al estilo *galant* por el que sentía probablemente poca simpatía, pero que era perfectamente capaz de emular ya que, según Lorenz Mizler, otro que escribió en su defensa, sabía «perfectamente cómo adecuarse a sus oyentes» y hacerlo «conforme al gusto más reciente».[22] Bach está simplemente adulando la imagen que tenían los concejales de sí mismos como expertos culturales capacitados para afirmar cómo, durante la última docena de años aproximadamente, «el gusto ha cambiado de un modo asombroso». A renglón seguido se refería a las deficiencias de los recursos musicales de los que se supone que había de valerse para los servicios celebrados en las cuatro principales iglesias de la ciudad, la inadecuación de la actual provisión de fondos y personal por parte del concejo y los requisitos mínimos que exigía cuando se trataba de contar con músicos capaces de «dominar los nuevos tipos de música y estar por ello en una posición de hacer justicia al compositor y su obra». En este punto está

* Carl Philipp Emanuel Bach lo justificó a Forkel de este modo: «Con sus numerosas actividades, apenas tenía tiempo para la correspondencia más necesaria y, en consecuencia, no se permitía extensos intercambios por escrito» (BD III, n.º 308; NBR, p. 400). Sus cartas más extensas son la que escribió a su compañero de colegio Georg Erdmann (véanse pp. 141, 258) y las relacionadas con su tercer hijo, Johann Gottfried Bernhard, y sus fechorías (véase el capítulo 14, p. 791).

La primera página del «Entwurff» de Bach, su combativo, meticuloso y extremadamente argumentado memorándum al concejo de Leipzig (1730).

refiriéndose claramente a sí mismo: dado que su música es «mucho más intrincada» y más exigente para los intérpretes que ninguna otra, necesitaba especialistas bien remunerados como los que solía tener en Cöthen o, como dice al concejo, los virtuosos empleados por el propio elector: «Sólo hace falta ir a Dresde», dice al concejo, «para ver cómo paga Su Real Majestad allí a los músicos. El sistema no puede fallar, ya que

se evita a los músicos toda preocupación por su sustento vital, libres de *chagrin* y obligados todos ellos a dominar únicamente un instrumento». (Esto suena como un prototipo de la orquesta moderna y, dado que estaba apuntando al desmoronamiento justamente de la versatilidad y transferibilidad que constituían parte del éxito de Bach, resulta bastante irónico). Los argumentos de Bach no son en exceso sutiles: que se recuperen los honorarios (*beneficia*) que un Muy Noble y Muy Sabio Concejo solía pagar a su *chorus musicus* e instantáneamente él «llevará la música a un mejor estado». Puesto que el concejo no hizo nada al respecto, Bach jamás consiguió hacer realidad estas mejoras. De hecho, nunca le llegó acuse de recibo, no digamos ya una respuesta razonada, de este apesadumbrado pero poco diplomático manifiesto que ha dado lugar desde entonces a tantas controversias y lecturas equivocadas.

Detrás de estas observaciones dirigidas hacia la mejora de la paga y las condiciones (y, por tanto, la calidad) de su plantilla de intérpretes en Leipzig, podemos percibir el peso que Bach concedía al propio acto de la interpretación: la *executio*. El detallado escrutinio que realizamos de la notación escrita de sus obras puede distraernos de un componente clave de su creatividad: el modo en que la interpretación se introduce en el propio acto compositivo. Tómense, por ejemplo, sus tres sonatas y tres partitas para violín solo (BWV 1001-1006) o las seis suites para violonchelo (BWV 1007-1012). El medio deliberadamente restrictivo abunda en las cuestiones interpretativas insinuadas por la notación, pero no contenibles dentro de ella. Su escueta naturaleza significa que la música está engalanada con pequeñas bombas de relojería de potencial armónico que incitan al oyente a especular con cómo podría acabar siendo su fisonomía sonora: qué acordes se insinúan realmente, en otras palabras. A fin de aprehender y «plasmar» el movimiento armónico de Bach, se ven involucrados tanto el instrumentista como el oyente, a los que se pide que completen el acto creativo. Los compositores del siglo XIX,

comenzando con Mendelssohn, y entre los cuales Busoni fue el caso más notorio, mordieron el anzuelo y se propusieron capturar esto en sus transcripciones, lo cual subraya simplemente qué inusuales y originales son realmente las progresiones acórdicas de Bach. Algo similar sucede cuando observamos la estatua de mármol de David a tamaño natural realizada por Bernini que se encuentra en la Villa Borghese de Roma. Al contrario que el héroe de una serenidad clásica de Miguel Ángel, el David de Bernini parece como si hubiera sido esculpido en medio del ardor de la batalla. Como un discóbolo olímpico, está girado sobre sí mismo, con el rostro contraído, los músculos en tensión, a punto de lanzar la piedra de su honda a su adversario invisible en cualquier momento a partir de ahora. Como espectadores desprevenidos, al caminar alrededor de la escultura y observar el torso en escorzo de David, nos vemos inmersos en la acción dramática. Al ocupar nosotros el espacio en que cabría esperar que estuviera Goliat, y al sentir la fracción de segundo en que David lanzará su piedra, pasamos a vernos implicados en la acción y a estar presentes en el teatro de la guerra; y, de este modo, es nuestra respuesta imaginativa la que completa el acto creativo de ver la escultura. En ambos casos—los de Bach y Bernini—, el oyente o espectador tiene que «trabajar» para constituir el artículo terminado: algo relativamente nuevo en la época del Barroco, y que no es equivalente a una mera «descodificación».*

Al ocuparnos de sus obras corales de más envergadura y que requieren diversos intérpretes, incluido él mismo en un doble cometido, sacamos la sensación de que Bach el compositor estaba constantemente en diálogo con Bach el intérprete, y que la interpretación influía activamente en el proceso creativo. No todo el mundo está de acuerdo en esto. Algunos de los estudiosos modernos más concienzudos, equipados con las herramientas metodológicas modernistas del análisis y la crítica textual, rehúyen cualquier cosa que esté conectada con la interpretación, aunque cabría esperar que compartieran con los amantes de la música y los músicos intérpretes una convicción subyacente en la profunda experiencia estética y el valor de la música tal como se revela por medio de la interpretación. Sin embargo, tienden a considerar el acto de la interpretación como un extra opcional: incontrolable y variable y, por tanto, engañoso y potencialmente perjudicial para la perfección intrínseca de una composición tal como se ha preservado impresa o en una de las copias a limpio de Bach.* Durante su vida, Bach disfrutó, por supuesto, de la más alta consideración como intérprete y gozó de un mayor renombre como virtuoso del teclado (gracias a sus improvisaciones) que como compositor, ya que pocas de sus obras fueron publicadas o conocidas fuera de un radio geográfico restringido; en las fantasías y *toccatas* para teclado más antiguas que compuso se manifiestan con claridad los vestigios de sus orígenes como improvisaciones. El acto de (re)interpretación puede ayudar a retrotraernos a un original que existió únicamente en su cabeza. Tal como lo ha expresado

* Esto puede haber sido lo que Beethoven tenía en mente cuando describió a Bach como el «padre de la armonía», mostrándose de acuerdo con Johann Friedrich Reichardt en que las sonatas para violín eran «quizá el mayor ejemplo en cualquier forma artística de la capacidad de un maestro para moverse con libertad y seguridad en sí mismo, aun encadenado» (*Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, n.° 282, noviembre de 1805).

* Cabe oponerse a esta visión de la notación como la encarnación ideal de una pieza y sugerir que, como un objeto estático, es en última instancia atrofiante, a lo que podría legítimamente replicarse que, en palabras de Birnbaum, «Es cierto, no se juzga una composición principal y predominantemente por la impresión que produce su interpretación. Pero si no ha de considerarse un juicio semejante, que puede resultar de hecho engañoso, no veo otro modo de juzgar que ver la obra tal como ha quedado plasmada en notas» (BD II, n.° 41, p. 355; y C. Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1991, p. 397).

John Butt, la interpretación puede verse «tanto como una parte del pasado como del futuro de una pieza recién terminada».[23] La inusual cantidad de figuración detallada que incluye Bach en sus partituras guarda relación con su experiencia práctica como intérprete, condensando de la manera más extraordinaria las diferentes estrategias que utilizaba para improvisar, elaborar y mejorar a partir de una sencilla idea inicial. Sería estúpido ignorar los signos de sinergia creativa en el caso de cualquier otra persona implicada tan estrechamente en la interpretación de su propia música. Enriquecemos nuestro entendimiento de la música de Bach cada vez que nos topamos con vestigios de su propia interpretación dentro de su compleja notación. También está el plus de su elegante y expresiva ortografía, que revela el modo en que experimentaba su música y esperaba que se desenvolviera: las formas y gestos que sugieren su fraseo y su movimiento (véase la lámina 23). No es de extrañar que hoy haya intérpretes que a menudo prefieran tocar o cantar a partir de facsímiles de sus autógrafos que hacerlo con la imagen visual estática y regularizada de la partitura impresa.

La *Ofrenda musical* (BWV 1079) es probablemente el ejemplo más famoso en el que Bach tiene que estar a la altura de las circunstancias en una ocasión especial, que le obliga a recurrir a todos sus recursos inventivos e interpretativos y en el que la *elaboratio* da paso a la *executio*. En mayo de 1747, Federico el Grande le dio un tema extraño y cromático (Bach lo calificó gentilmente de un «tema excelente») sobre el que improvisar, primero a tres voces y luego a seis. Se convirtió en una nueva prueba para su talento después de que abandonara Potsdam, donde es posible que sus opiniones sobre el propósito de la música chocaran de lleno con las del rey Federico, ya que habría de volver a presentar la pieza. El encargo le brindó la oportunidad de reflejar y precisar cualesquiera mejoras notacionales—y ulteriores rompecabezas—de lo que había nacido como un *jeu*

d'esprit interpretativo por encargo. Al final, lo que presentó fue una desconcertante miscelánea integrada por una sonata en trío, diez cánones y dos fugas muy diferentes (Bach las llamó *ricercares*): una libre a tres voces y una estricta a seis voces. En el ejemplar que envió al rey Federico hizo que en el interior de la página se inscribieran las palabras *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* ('Por orden del rey, la canción y el resto resuelto con arte canónica'). Bach estaba haciendo un juego de palabras con el término *canonica*: su modo de mostrar que sus «cánones» habían sido moldeados «de la mejor forma posible» para el entretenimiento del rey. ¿Llegó a tomarse Federico la molestia de siquiera mirarlos? ¿Se dio cuenta de que las mayúsculas iniciales de la dedicatoria de Bach formaban la palabra *ricercar(e)*, que significa 'buscar' y que Bach se había abstenido de escribir los cánones en todo detalle, dejando que fuera él quien los descubriera? Tras haber vivido ese número de equilibrismo de aquellas primeras interpretaciones improvisadas, en las que todos quedaron «presas del asombro», no había ningún incentivo para que el rey examinara las versiones escritas con todo detalle de los movimientos principales o para que resolviera los acertijos canónicos anexos.*

* Los diez cánones de la *Ofrenda musical* se encuentran entre los más complicados que Bach escribió nunca; sin embargo, la idea que se esconde tras ellos es la misma: la de un solo motivo que se toca contra sí mismo, compartido entre voces iguales que imitan la primera voz nota por nota, como en un *round* inglés. Para que funcione, cada nota ha de formar parte de una melodía y poder armonizarse con cada una de las diferentes apariciones de esa melodía. Uno de los más ingeniosos es el «Canon a 2 per tonos», en el que la línea superior presenta una variante del tema regio, mientras que las dos voces inferiores ofrecen una armonización canónica de un segundo motivo. Lo que hace que este canon sobresalga con respecto al resto es que modula por grados conjuntos en tonalidades menores: desde Do-Re-Mi-Fa♯-Sol♯ (= La♭) hasta su conclusión, todo ello en el espacio de cuarenta y nueve compases. Aunque la pieza puede interrumpirse en cualquier momento, como las voces llegan a una octava más alta de donde

Todas las diversas vías rumbo a la composición que hemos estado siguiendo—ramales de precomposición, *inventio, elaboratio,* música a partir de un texto—se unen en el momento en que las vemos desde un ángulo hermenéutico. Al principio de las cantatas de Leipzig de Bach puede encontrarse un ejemplo sorprendente: BWV 181, *Leichtgesinnte Flattergeister.* El título hace referencia a las «frívolas cabezas huecas», esas personas volubles y superficiales que, como las aves del aire en la parábola del sembrador (Lucas 8, 14-15), devoran la semilla que «cayó al borde del camino». Las hace presas del Diablo, que «arrancó la palabra de sus corazones, no sea que fueran a creer y se salvaran». La decisión que Bach tomó al principio fue poner música a las palabras del Evangelio no como el coro habitual, sino como un aria para bajo. Para su *ritornello* inicial da forma una línea melódica fragmentada salpicada de trinos y luego quiebra su perfil melódico por medio de pequeñas figuras angulosas que chocan con el acercamiento simétrico a la primera cadencia. Al requerir una articulación leve, *staccato*, en tempo *vivace*, al llegar al tercer compás ya ha hecho lo suficiente para establecer la idea de

---

comenzaron en un principio, en teoría puede seguir modulando de manera ascendente *ad infinitum.* Esto explica la nota de Bach al margen: «según ascienden las notas, hágalo así también la gloria del rey». Según Eric Chafe, «Bach parece subrayar aquí a la manera barroca lo que Benjamin llamó "la desproporción entre la dignidad jerárquica ilimitada con que es divinamente investido [el monarca] y la humilde condición de su humanidad"» (E. Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, p. 23; Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Nueva York, Verso, 1977, p. 70). D. R. Hofstadter, por otro lado, ve esto como el primer ejemplo de lo que llama «extraños bucles». Remonta su reaparición a la obra del artista gráfico holandés M. C. Escher (1902-1972), que resalta un choque entre lo finito y lo infinito, y los descubrimientos matemáticos de Kurt Gödel (1906-1978), en concreto su teorema de la imcompletitud: «Todas las formulaciones axiomáticas consistentes de la teoría de números incluyen proposiciones indecidibles» (D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Londres, Penguin, 1979, pp. 8-17). El lector tiene donde escoger.

nerviosos movimientos revoloteantes en la mente del oyente y ha creado una imagen de las alas de las aves carroñeras agitándose. Así es como describe la escena Albert Schweitzer: «Instintivamente vemos una bandada de cuervos que descienden sobre un campo batiendo sus alas y con las patas muy extendidas», una imagen lo bastante gráfica como para perturbar el sueño del inquieto agricultor.[24] Cuando se dispuso a revivir la cantata entre 1743 y 1746,[25] Bach añadió una flauta y un oboe para que tocaran al unísono con los primeros violines. Podría parecer un ajuste secundario, pero su inclusión aporta un nuevo brillo a la línea superior: refuerza los movimientos entrecortados de los ladrones alados de semillas mientras se disputan con codicia el grano caído.

En estos pocos brochazos, Bach ha unido la ligereza francesa a la manera extravagante de Rameau con apuntes del estilo *galant* que estaba poniéndose de moda entonces. Hasta el compás treinta y cinco no se conecta el vínculo entre el primer tema y las aves devoradoras del aire con «Belial con sus hijos». Instantáneamente, la atmósfera cambia. Bach sitúa esta sección B, de modo poco convencional, dentro de la red temática del material circundante. Luego, lo que arranca como un *da capo* modificado de la sección A parece perderse después de tan sólo cuatro compases y se ve transformado abruptamente en una repetición modificada de B. Esto no es sólo extremadamente inusual: también resulta desestabilizador para el oyente que esté esperando un *da capo* normal. En lugar de la estructura tripartita A-B-A tenemos ahora una estructura cuatripartita: B (con elementos de A) -A (truncada) -B (modificada) y, en lugar de la reaparición anticipada de las palabras iniciales, vuelve *Belial mit seinen Kindern* ('Belial con sus hijos') con más fuerza que antes. Ésta es una de las relativamente escasas cantatas de las que se ha conservado el libreto original, y resulta evidente que fue Bach, no su poeta anónimo, quien fue el responsable de estas anomalías estructurales. Quizá en un momento de exaltación Bach no pudo resistirse a otra oportunidad de des-

cribir a este miltoniano Príncipe de las Tinieblas, demonio de mentiras y culpa. Ello le permitía aprovechar la circunstancia de que fuera Belial, un ángel caído, quien saboteara realmente el plan de Dios para hacer que la Palabra fuera «de servicio» y para subrayar a quien no estuviera prestando la atención adecuada que las aves devoradoras no son otra cosa que Satanás y sus secuaces. De modo que lo que había empezado como una evocación ingeniosa, irresistible en sus imágenes y su destreza, a la hora de poner música a un texto, ha adquirido ahora un siniestro sesgo hitchcockiano.* Sin embargo, puramente en su condición de pieza de música ambiental, resulta tan atmosférica que en un contexto diferente podría servir como banda sonora de una película de un grupo de frívolas adolescentes que están en un club nocturno con sus risitas tontas y a las que Belial el gorila pone de patitas en la calle.

Ahora se saca la moraleja: la semilla que cae en terreno pedregoso, nos dice el contralto, es como los no creyentes duros de corazón que mueren y son enviados abajo a esperar la última palabra de Cristo, ese momento en el que las puertas se harán pedazos y se abrirán las tumbas. El recitativo concluye con un juguetón descenso en el continuo para describir la absurda facilidad con que el ángel corrió la lápida de Cristo (¡Mirad, sin manos!) y para plantear la pregunta retórica: «¿Serías, corazón, aún más duro?». Un recitativo para soprano relativamente anodino dirige la atención del oyente desde las semillas desperdiciadas hacia esas otras que han caído en suelo fértil. Es la Palabra de Dios la que prepara el suelo fructífero en el corazón del oyente. Bach lo celebra no del modo convencional, con un coral, sino en un movimiento conclusivo que une a coro, flauta, oboe, cuerda y, por primera vez en la cantata, una trompeta. A pesar de esta instrumentación festiva, la escritura vocal posee una ligereza y una delicadeza madrigalescas, en perfecta consonancia con el mensaje dichoso del texto, lo que sugiere quizá que este movimiento se tomó prestado de una oda profana perdida de los años de Bach en Cöthen. A este respecto ilustra con claridad una observación realizada por Ludwig Finscher cuando se refiere a la «multipotencialidad» de la escritura de Bach y al «exceso» de pensamiento musical más allá de la mera musicalización del texto.[26] Aquí se unen una y otro perfectamente, como lo hacen en tantas de sus cantatas. Bach sabía, como Shakespeare y más tarde John Dryden, que una «gravedad continuada agobia en exceso el espíritu; debemos refrescarlo de vez en cuando, como cuando hacemos una breve parada para descansar en un viaje a fin de poder proseguir con mayor facilidad».[27] El grado de trabajo, de producción formal, en Bach como compositor e intérprete profesional es a veces difícil de aprehender. Una pieza como ésta contiene una doble especificidad temporal: representa una duración específica de sí misma, pero también comprende las relaciones entre el metrónomo, las propiedades acústicas del edificio, la compleja red que conecta al compositor con su grupo de intérpretes y sus oyentes, y el elemento del recuerdo: una combinación que difiere con cada interpretación.

Lo cierto es que el proceso de elaboración no parece estar nunca completado del todo en la obra de Bach: se encuentra sustentado por su búsqueda de perfección, pero nunca acaba de verse desligado de un engarce con la interpretación. Peter Wollny (el conservador de la colección de manuscritos y libros raros en el Bach-Archiv de Leipzig y, desde 2013, su director) está reuniendo pruebas de las partes manuscritas del ciclo de cantatas corales de Bach que revelan capa tras capa de alteración en las sucesivas revisiones que realizó en 1732, a comienzos de la década de 1740 y, una última vez, a finales de la década de 1740. Inexplicablemente, los diversos edito-

* La película de terror *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock, no cuenta con una banda sonora convencional, por supuesto. Su habitual colaborador musical, Bernard Herrmann, que se vio reducido en esta ocasión a ejercer de «asesor de sonido», utilizó sonidos electrónicos poco densos en contrapunto con silencios calculados.

res de la *Neue Bach-Ausgabe* pasaron por encima de muchas de estas múltiples revisiones, con uno o dos resultados: bien permanecen indiferenciadas, bien han quedado subsumidas en un supuesto *Ur-text*, pero a menudo espurio. Sin embargo, está claro que no hubo nunca uniformidad alguna en la práctica de Bach en el lapso de estas décadas. La existencia de estas revisiones suscita diversas preguntas: si, por ejemplo, los cambios de texto verbal que Bach introdujo le fueron sugeridos, guardaban relación con gustos cambiantes en la literatura religiosa según fue asentándose con mayor firmeza la Ilustración en Leipzig en la década de 1740, o fueron realizados enteramente por voluntad propia. Del mismo modo, ansiamos saber si los cambios en la articulación que introdujo ahora—las ligaduras, los diseños *staccato*, los ornamentos* y las indicaciones dinámicas que fue añadiendo sucesivamente—eran la expresión de una insatisfacción con el modo en que habían acabado siendo las cosas en 1724-1725 debido a la estresante premura de ensayarlas e interpretarlas, o un indicador de su estética cambiante, o incluso un poco de ambas cosas. Esto, a su vez, suscita la pregunta de cuántas indicaciones interpretativas pudo haber impartido Bach inicialmente a su grupo de músicos por medios verbales o gestuales justo antes o incluso durante la interpretación. Basándome en descripciones contemporáneas de su muy activa manera de dirigir (véase *infra*), sospecho que muchas. Creo que es significativo que Bach dispusiera dejar el material interpretativo de este ciclo a la Thomasschule, un gesto que mostraba que él pensaba que éste era el centro de su repertorio; al representar lo mejor de su producción de cantatas, era la música más estrechamente asociada con la liturgia de Leipzig (y menos exportable, por tanto), y la congregación local podría a su vez reaccionar ante ella con más o con el mismo entusiasmo en el futuro.

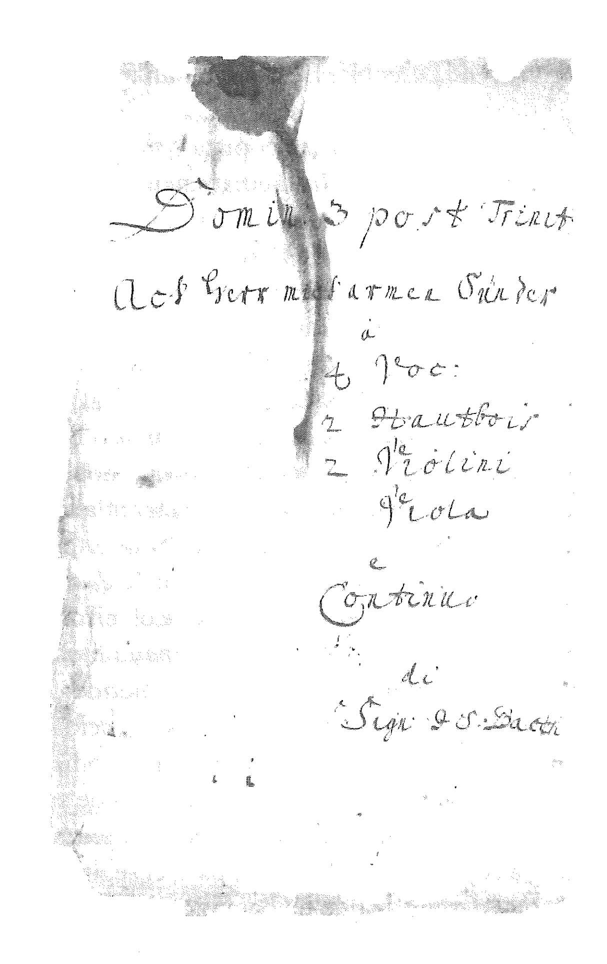
* John Butt sugiere que, aunque es posible que Bach «hubiese sido educado para ornamentar profusamente, si es que no de un modo un tanto indiscriminado», parece haberse «vuelto cada vez más preceptivo, añadiendo con frecuencia adornos a las partes instrumentales y vocales de sus cantatas», *The Sacred Choral Music of J. S. Bach: A Handbook*, Brewster (Mass.), Paraclete, 1997, pp. 52-53.

Mientras que otros *Cantoren* de la Thomaskirche, al ocupar su puesto, habían seguido la costumbre de hacer que el concejo pagara a las viudas de sus predecesores por permitirles utilizar sus obras, Bach no tenía tal intención. Consiguió convencer de alguna manera a sus superiores de que era mejor gastar el dinero en contratar a dos escribas profesionales: un indicativo de sus ambiciones de proporcionar obras sucesivas compuestas por él mismo para todas las festividades del calendario litúrgico. La presión sobre estos dos copistas a sueldo, Johann Andreas Kuhnau (sobrino de su predecesor) y Christian Gottlob Meissner, debe de haber sido intensa, al igual que lo era sobre innumerables alumnos y miembros de la familia a los que se obligaba a participar en el proceso.* La privacidad del estudio en que Bach componía no era para nada la torre de marfil de la imaginación popular romántica. Con toda probabilidad, Kuhnau y Meissner se sentaban con el maestro en la *Componirstube*, copiando frenéticamente a partir de sus partituras y vigilados muy de cerca. Sólo ellos dos estaban auto-

* Hay muchos otros ejemplos en los que Bach recurre, además de a sus copias habituales, a la ayuda de la familia y de aprendices en una suerte de industria artesanal, aparte de la constitución, más adelante, de su propia biblioteca de piezas de alquiler. Era ilegal utilizar a los copistas a sueldo de la Thomasschule para esta biblioteca, por lo que la familia y los alumnos tenían que intervenir para echar una mano. En el caso de BWV 41, *Jesu, nun sei gepreiset*, para el día de Año Nuevo, debió de producirse una petición para un interpretación fuera de la ciudad, para la que se necesitaba un juego adicional de partes. Eso explicaría por qué una de las partes de primer violín está escrita con la caligrafía de Anna Magdalena, mientras que la parte de violoncello piccolo está escrita de puño y letra del propio Bach, con su inigualable caligrafía.

rizados a tocar las partituras: una vez que habían copiado las partes individuales se las pasaban a los copistas más jóvenes, que se sentaban posiblemente en una habitación contigua, para preparar *doubletten* (las partes que se doblaban). Durante gran parte del tiempo, y durante estos primeros dos años y medio de Bach en Leipzig, las cosas avanzaron sin complicaciones. A pesar de que Meissner era proclive a cometer errores por descuido, su caligrafía se parecía tanto a la de su maestro que bastó con ello para engañar a los analistas posteriores. Kuhnau, de lejos el más sistemático de los dos, tenía una caligrafía de una claridad impresionante. Al trabajar al lado de Bach, podían transmitir una imagen legible y comprensible de la notación al intérprete que tocaba a primera vista, lo cual suponía una enorme ayuda para Bach, dada la presión del tiempo de ensayo (no hay nada que guste más a los músicos que interrumpir un ensayo con preguntas al director del tipo de «Lo siento, pero no tengo claro si tengo que tocar un Si♭ o un Si♮ en el compás 27 y, a propósito, ¿es una negra con puntillo o una blanca?»). Kuhnau poseía la agudeza para buscar los mejores momentos en que colocar los cambios de página: siempre que fuera posible, coincidiendo con compases de silencio, independientemente del número de instrumentistas presentes, a fin de evitar huecos en la interpretación. Copistas de menor enjundia (y aquí se incluyen los de algunos reputados editores actuales) simplemente no se habrían tomado esa molestia. Sin embargo, no era infalible. En cierta ocasión, cuando estaba preparando la cubierta de BWV 135, *Ach Herr, mich armen Sünder*, en una aberración momentánea, escribió erróneamente el nombre del compositor y leemos *Bacch.* Al compositor no le hizo claramente ninguna gracia y debe de haber dado a su infiel copista una buena bofetada: una gran mancha negra atraviesa la página: la pluma de Kuhnau siguiendo la trayectoria del cachete de castigo (véase página siguiente).

Pero cómo debió Bach de arrepentirse de su decisión de despedir a Kuhnau cuando había de renovársele el contra-



to a finales de 1725. Las lealtades familiares chocaron con el protocolo profesional y el funcionamiento sin sobresaltos del laboratorio de copiado a partir de febrero de 1724 con la llegada a Leipzig del sobrino de Bach, Johann Heinrich (1707-1783), el cuarto hijo del hermano mayor de Bach, Johann Christoph, que había muerto recientemente. A cambio del favor que él había recibido cuando era un huérfano de diez años y fue acogido por su hermano, Bach aceptó ahora a Johann Heinrich, de dieciocho años, como aprendiz, y pasó

a vivir interno en la escuela. Después de un tiempo, a fin de justificar la comida, el alojamiento y la educación de su sobrino, Bach despidió a su mejor copista y puso a trabajar en su lugar a Johann Heinrich. Inmediatamente, las cosas empezaron a ir mal. Las partes conservadas de una cantata para el primer Domingo después de Pascua, BWV 42, *Am Abend aber desselbigen Sabbats*, cuentan una historia que no resulta difícil interpretar. Johann Heinrich recibe instrucciones de empezar copiando la parte del segundo violín. Quizá avanza con demasiada lentitud para lo que le gusta al *Cantor*, ya que después de tan sólo tres compases y medio Bach llama a su hijo de catorce años, Wilhelm Friedemann, para que se haga él cargo. Friedemann consigue copiar toda la *sinfonia* sin cometer errores (incluida la indicación *tacet* para el segundo movimiento); pero de nuevo el avance es demasiado lento para su padre, que decide encargarse él mismo del aria para contralto. Una vez hecha, vuelve a Johann Heinrich y le da una segunda oportunidad: el sencillo cometido de copiar el coral conclusivo. Aun esto excede sus capacidades, parece: Heinrich inserta equivocadamente la melodía del primer violín en el coral conclusivo, se da cuenta de su error y lo tacha. Paralizado ahora por los nervios, empieza de nuevo, y esta vez copia la parte correcta para el segundo violín. Exasperado al descubrir que ha cometido los mismos errores aquí y en otras partes, Bach lo aparta e introduce él mismo las notas correctas.*

* Hay una enigmática secuela de esta anécdota familiar, que demuestra que Bach siguió interesándose por el desarrollo musical de sus hijos e incluso por los problemas que habían de afrontar como compositores adultos. Si avanzásemos momentáneamente en el tiempo unos doce años y entráramos en una posada en el centro de Dresde, podríamos encontrar a dos adultos enfrascados en una conversación y examinando minuciosamente un documento musical. Éste resulta ser el borrador de una sonata en trío nunca completada de Wilhelm Friedemann Bach, que tiene ahora veintiséis años y es el organista de la Sophienkirche de Dresde. Descubierto en Kiev en 1999, el borrador muestra signos de intervenciones regulares de una segunda mano que Peter Wollny ha identificado como la de Johann Sebastian Bach. Lo que esto representa, por tanto, no es tanto una clase individual entre padre e hijo como un diálogo entre dos colegas de profesión, ambos absortos en los retos técnicos de componer en contrapunto invertible, dedicados a elaborar sus diferentes soluciones, que cubren tres densas páginas de papel manuscrito de treinta pentagramas y que representan probablemente toda una tarde de trabajo. Friedemann comienza mostrando a su padre sus borradores de trabajo y este último plantea contrapropuestas y sugiere nuevas maneras de abordar los problemas a que está enfrentándose su hijo. Sus intercambios se expresan inicialmente en estilo contemporáneo, pero luego se trasladan a pasajes en *stilo antico,* que en aquella época era una preocupación cotidiana de Johann Sebastian (véase el capítulo 13). Lo vemos diseñando diferentes modelos y Friedemann se esfuerza por producir temas y contratemas aceptables, y su padre le responde con una alternativa ejemplar que muestra cómo el tema puede funcionar en inversión, y cómo se presta luego a un tratamiento mediante la utilización de terceras paralelas. El alcance completo de estos intercambios, además de las realizaciones que ha hecho Wollny de los mismos en notación moderna, se encuentran publicados en el volumen suplementario de la NBA (BA 5291), 2011, pp. 67-80.

En una ocasión anterior, cuando estaba copiando BWV 127, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, Wilhelm Friedemann, nervioso bajo la rigurosa mirada paterna, se equivoca en la primera nota—está transportando la parte del primer violín a la clave de tiple habitual de una partitura escrita en la clave de soprano (Do en primera)—, pero, tras el despiste inicial, él mismo se corrige. Otro tanto sucede con la parte de viola: comete un error inicial al transportar de la clave de tenor una tercera más baja a la clave de viola, pero luego consigue terminarla sin problemas de manera loable. Entretanto, Bach decide ocuparse él mismo de la parte del continuo para el *arioso* del bajo. Ahora está presionado por el tiempo. Se trata de un movimiento dramático, virtualmente un prototipo del coro del huracán («Sind Blitze») de la *Pasión según san Mateo.* Absorto en el frenesí y la euforia creativos del momento, Bach tiene que darse prisa para terminar. No puede arriesgarse al paso de tortuga

con que avanza su hijo. Puede que la orquesta ya estuviese afinando. Han desaparecido todas las elegantes barras curvadas que traza normalmente formando un arco por encima de las notas: en su lugar, trazos verticales garabateados que se inclinan hacia delante como un bosque de bambú con un viento de fuerza ocho.

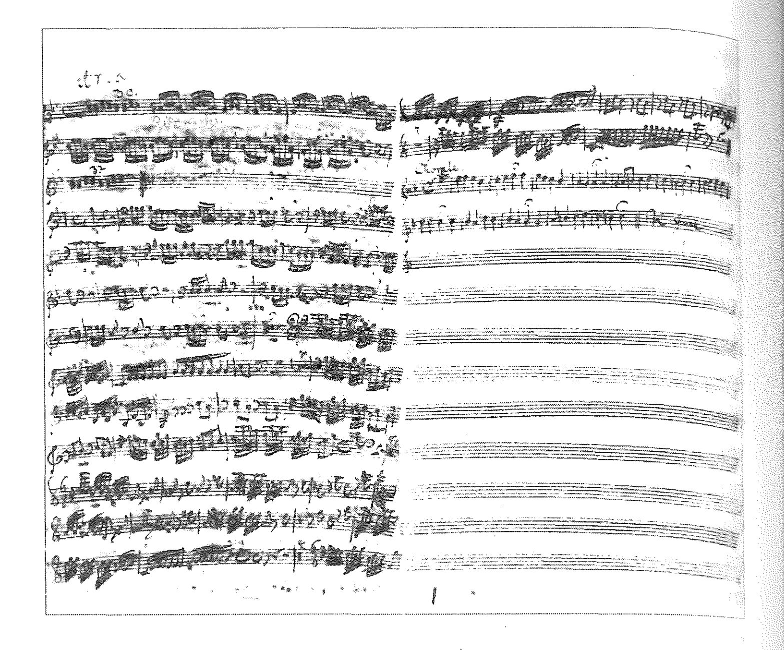
Varios años después descubrimos que, en lo esencial, las cosas no han cambiado. Gerhard Herz selecciona una cantata de última época, BWV 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, interpretada por primera vez en 1731, para recrear el proceso. Sugiere que en este caso Bach confió la copia de las partes a uno de sus alumnos estrella, Johann Ludwig Krebs, indicándole que comenzara a copiar «de tal modo que los cantantes pudieran empezar a aprender el extenso coro inicial» aun antes de que estuviera completada la partitura autógrafa, lo que constituye quizá una indicación de que había preensayos. Preparación en privado con los solistas de esa semana, ensayos por secciones antes de la lectura completa del sábado, cualquiera de las estrategias para ahorrar tiempo a que recurren los directores musicales cuando están presionados por el tiempo: todo esto tenía perfecto sentido para un *Capellmeister* sobrado de recursos y con la experiencia de Bach. Para entonces ha reclutado a otros tres copistas. El propio Bach se involucra más tarde cuando empiezan a surgir errores por culpa de las prisas.

El copista 3 decidió hacer más de lo que se suponía que iba a hacer [...] sin darse cuenta de que con ello le confería la parte del primer violín al violista. Krebs se dio cuenta del error, tachó estas dos líneas equivocadas (sólo cabe imaginar con qué buenos juramentos sajones) y escribió él mismo el recitativo correcto para viola. Luego parece ser que Bach se vio envuelto en esta riña [...] le arrebató la parte a Krebs y escribió él mismo el coral final, comprimiéndolo dentro de esta página gracias a que añadió un pentagrama dibujado a mano en la parte inferior.[28]

(Véase *infra*). Tomados conjuntamente, estos ejemplos dan fe del grado de actividad frenética, de errores potenciales y de tensión en el entorno cotidiano de la producción de cantatas de Bach, una situación no muy diferente de las actividades detrás de las cámaras que realiza un equipo de cine o televisión en la actualidad.

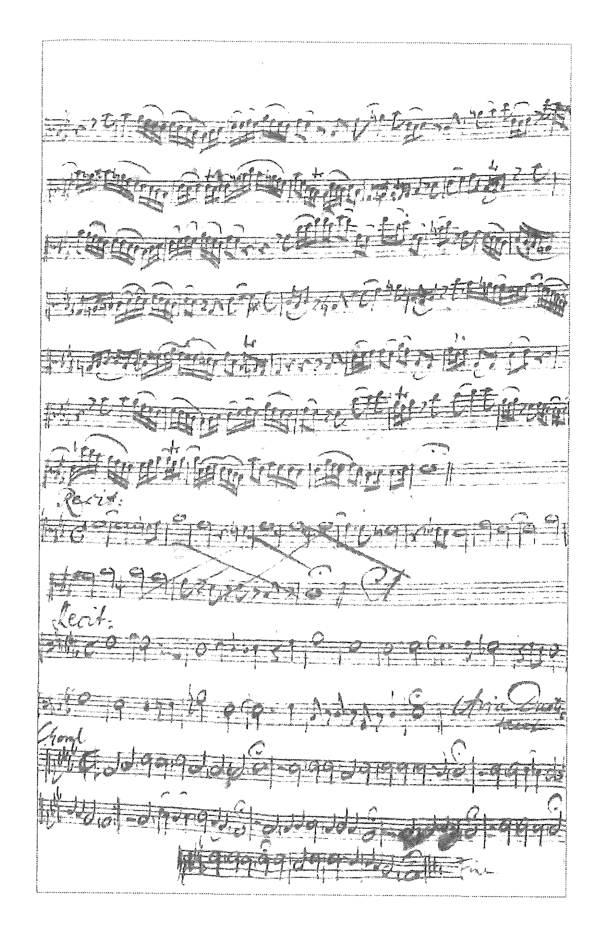
Además del resto de múltiples actividades que llevaban aparejadas las clases en la Thomasschule y supervisar la vida musical de la ciudad, es muy probable que Bach dedicara los primeros cuatro o cinco días de cada semana a componer una cantata para su interpretación el domingo siguiente. Las copias de las partes, como hemos visto, podrían empezarse mientras estaba aún componiendo y, en cualquier caso, habrían tenido que estar terminadas para el sábado. Aunque en los períodos previos a las grandes fiestas y en la época de las ferias se asignaba un tiempo adicional en el currículo de la escuela para ensayar, el sábado era el día en que se celebraba el único ensayo completo y cuando todo acababa confluyendo *in executio*. Con un tiempo de ensayo tan justo, en la práctica esto se traducía en que era necesario que la notación contuviese una gran cantidad de información, como ya hemos visto, de tal modo que los intérpretes de Bach pudieran asimilar todo lo esencial mientras tocaban o cantaban a primera vista; todo lo demás había de transmitirse por medio del gesto o susurrando instrucciones en plena interpretación. Contamos con el valioso relato de un testigo de Bach como director a cargo de alguien que, como director de la Thomasscule a comienzos de la década de 1730, tuvo la oportunidad de verlo de cerca en numerosas ocasiones. Johann Matthias Gesner compara

la independencia del órgano y el organista con la frágil interdependencia de la orquesta y el coro con su director, que no sólo debe liberarse de su función en el continuo, sino que también tapa él



mismo los agujeros que se producen en la música cantando, dando entradas y tocando partes que faltan cuando sus músicos se han perdido.[29] Si pudieras ver a Bach [...] cantando con una voz y tocando sus propias partes, pero vigilando todo y recuperando el ritmo y el pulso, delante de treinta o incluso cuarenta músicos, una cosa con una indicación de la cabeza, otra dando golpes en el suelo con el pie, la tercera haciendo una señal con un dedo, indicando a uno la nota correcta con el registro más agudo de su voz, a otro con el más grave, y a un tercero con el central: todo ello solo, en medio del mayor barullo producido por todos los participantes, y aunque esté ejecutando él mismo las partes más difíciles, tomando precauciones en todo momento, y corrigiendo cualquier irregularidad, lleno de ritmo en todas las partes de su cuerpo; este hombre único asimilando todas estas armonías con su finísimo oído y emitiendo únicamente con su voz las notas de todas las voces [...].[30]

La descripción de Gesner se ha desechado en ocasiones como un panegírico personal a un colega y amigo. Pero su



legitimidad se ve apoyada por un comentario manuscrito sobre los estatutos escolares que hizo a mediados de la década de 1730 y en el que especificaba las obligaciones del *Cantor* durante las interpretaciones: «En ocasiones es necesario que el *Cantor* delegue la función de marcar el compás a un prefecto para darle la libertad de moverse de una sección a otra del grupo a fin de asegurarse de que todo esté en buen orden». Esto se ve respaldado por otro de los alumnos de Bach, Johann Christian Kittel, que describió la experiencia enervante de tener pegada a él a la amedrentadora figura de

Bach observándolo desde atrás mientras estaba tocando el continuo al clave:

Tenías que estar siempre preparado para tener las manos y los dedos de Bach interviniendo entre [tus] manos y dedos [...] y, sin interponerse [...] proporcionar el acompañamiento con masas de armonías que provocaban una impresión incluso mayor que la insospechada y cercana proximidad del profesor.[31]

Estar en el seno de una interpretación dirigida por Bach, como los autores de su obituario, Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola, producía un efecto similar:

Su práctica constante en la elaboración de piezas polifónicas había dado a sus ojos tal facilidad que incluso en las partituras más extensas podía asimilar todas las voces que sonaban simultáneamente a primera vista. Su oído era tan fino que era capaz de detectar el más leve error aun en los grupos de mayor tamaño. Pero es una lástima que sólo muy raramente tuviera la buena fortuna de encontrar un grupo de intérpretes así, que pudiera haberle evitado descubrimientos desagradables de esta naturaleza. Cuando dirigía era muy preciso, y estaba inusualmente seguro del tempo, al que imprimía gran viveza.[32]

De algún modo, cabría esperar que Johann Adolph Scheibe, como crítico profesional, comentara estos «ruidos incómodos» que decía ser capaz de identificar, cosas que arruinaban la polifonía de Bach durante la interpretación. Pero más que deberse a cualesquiera «defectos» en las composiciones, es muy probable que fueran ocasionados por carencias en la ejecución a cargo de su infraensayado grupo, o por el ruido de fondo dentro de la iglesia, o por las deficiencias del oído del propio Scheibe. Un indicador de que las cosas no iban siempre de acuerdo con los planes lo encontramos en la refutación de Birnbaum a las críticas de Scheibe, en la

que su tono un tanto defensivo sugiere que es Bach quien está hablando:

Pero cuando todo esto se interpreta como debiera hacerse, no hay nada más hermoso que esta armonía. Sin embargo, si la torpeza o negligencia de los instrumentistas o los cantantes ocasiona confusión, es realmente de muy poco gusto atribuir estos errores al compositor. En música, en cualquier caso, todo depende de la interpretación [...] una pieza en cuya composición puede verse la armonía y melodía más hermosas no puede ciertamente agradar al oído si quienes han de interpretarla se muestran incapaces y poco deseosos de cumplir con sus obligaciones.[33]

Estos relatos contemporáneos nos ayudan a valorar no sólo la diversidad de las dotes musicales de Bach, sino las evidentes frustraciones que experimentó cuando se deslizaban errores en la interpretación de sus obras. En otro momento, Birnbaum (o, mejor, Bach, poniendo las palabras en su boca) expresa su fastidio: «Es cierto que hay dificultades, pero eso no significa que sean insalvables». En los estatutos de la escuela se consagró un sistema de multas bastante duras: «Todo el mundo debe estar atento a las indicaciones y el pulso del *praecentor.* Quien se equivoque o cometa un error evidente en la música será multado con 1 *groschen* [el equivalente a dos litros de cerveza], pero quien cometa un error intencionado y malicioso será multado con 3 *groschen*».[34]

Tras la muerte de Bach, se produjo una considerable discusión entre las autoridades, encabezadas por el presidente de la escuela, el doctor Carl Gottfried Winckler, sobre cuál era la mejor manera de reducir el tiempo de ensayo adicional concedido al *Cantor* en el pasado para preparar la «música de Pasión» y obras para otros días muy especiales del calendario eclesiástico. Lo que puede deducirse con mucha claridad es que, ahora que Bach ya no podía plantear unas exigencias musicales tan intensas al coro y la orquesta de estu-

diantes, resultaba deseable una nueva regularización de todo dentro del currículo ordinario, de tal modo que bastase un solo ensayo el sábado por la tarde para un domingo normal, como había sucedido en el pasado.[35] Simplemente no sabemos cómo utilizaba Bach este tiempo de ensayo «robado», o cómo superaba en general las limitaciones de tiempo y la falibilidad de sus intérpretes. Un modo evidente habría consistido en apartar a los principales cantantes e instrumentistas y ensayar en privado los pasajes técnicamente más exigentes, como extensas arias con elaborados *obbligati*. En esto, los estatutos de la escuela no son especialmente esclarecedores más allá de indicar lecciones de canto obligatorias en clase, y queda en nuestras manos completar las lagunas e intuir a qué estrategias podían recurrir otros directores musicales en situaciones similares.

Este esquema de ensayos concuerda básicamente con el que adoptamos nosotros para el Peregrinaje de Cantatas de Bach en 2000. Cada semana nos enfrentábamos a un nuevo grupo de cantatas y, al contrario que la plantilla regular de Bach, tan acostumbrada y adaptada a su estilo de música y a interpretar bajo su dirección, se trataba de un repertorio nuevo para la mayoría de los integrantes del grupo, que jamás se había cruzado anteriormente en sus horizontes. Nos enfrentábamos, por supuesto, a una tarea de enormes proporciones, dada la inmensa cantidad de música que había que asimilar e interpretar, al hecho de que las fuentes en muchos casos son incompletas y, sobre todo, a la ausencia física de la figura central, el compositor como oráculo, *fons et origo*, aunque se encontraba muy presente para nosotros en la notación musical. Para hacer frente a la limitación de contar únicamente con dos o tres días en los que ensayar un programa completo de tres o cuatro cantatas, dividíamos el grupo en secciones. Yo empezaba los ensayos tan sólo con los cantantes solistas (*Concertisten*) y los instrumentos del continuo y *obbligato*, luego pasábamos a tener sesiones por separado, primero con el coro y luego con la orquesta, y a veces con subdivisiones, como todos los violines ensayando con su concertino. Los ensayos por secciones funcionan de un modo similar a cuando se colocan las piezas de un rompecabezas antes de ensamblarlas todas: las piezas de las esquinas aquí, las piezas del borde allí, cielo azul por aquí, hierba verde por allá, y así sucesivamente. Finalmente llega el ensayo del *tutti* y casi siempre hay una emocionante carga adicional de energía cuando el coro y la orquesta interpretan juntos la música por primera vez. Ésta es la prueba para determinar si los anteriores ensayos por secciones, en los que todos estaban trabajando de forma independiente, pero con criterios semejantes, han sido eficaces. Se vive la emoción de que la totalidad sea ahora mucho mayor que la suma de sus partes individuales.

Aquí es donde comienza la química realmente creativa y el proceso se asemeja al de hacer una tarta. Comienza con el tamizado y pesado de todos los elementos que la integran (harina, mantequilla, azúcar, etc.); pero, al estar vivos sus equivalentes humanos, es necesario asegurarse de que todos reaccionan orgánicamente entre sí, asumiendo la responsabilidad de sus respectivos papeles y tareas. Dado que cada músico está reaccionando fundamentalmente a una sola línea impresa de música que contiene únicamente su parte, es también el momento en que todos y cada uno necesitan encender su radar auditivo y establecer una conciencia lateral a fin de que descubran rápidamente cómo encaja su línea dentro del tejido global. Sabemos por Carl Philipp Emanuel que Bach «comprendía perfectamente la colocación de una orquesta: hacía un buen uso de cualquier espacio».[36] Una inteligente disposición y distribución espacial de los componentes tanto vocales como instrumentales puede ayudar, de hecho, enormemente a la creación de pequeñas células de complicidad auditiva entre, por ejemplo, un instrumentista *obbligato* y un cantante, o entre unidades seccionales más

amplias como violines y sopranos, donde la concordancia de líneas decorativas resulta esencial. Porque cada instrumentista necesita saber no sólo lo que *significan* las palabras de los cantantes, sino también cómo *suenan*, a fin de que, al acompañarlos, puedan corresponderse con su forma, color e inflexiones expresivas o, como señala Dreyfus a propósito de los *ritornelli* de las arias: «sólo una vez que se conocen las palabras [...] pasará a estar operativa la retórica de la persuasión».[37] El proceso es en parte cerebral, en parte físico y sensual, en algunos sentidos visual, pero fundamentalmente, por supuesto, auditivo. Consiste en «liberarse», en apartar ojos y oídos de la línea o la partitura impresa y reaccionar ante los diferentes impulsos (casi eléctricos) que están ahí para ofrecerse y dialogar.

Es en esta etapa, o en torno a ella, cuando comienza un nuevo proceso. Primero se produce para todos los intérpretes una toma de conciencia gradual de elementos que anteriormente se habían pasado por alto, o que habían estado ausentes hasta entonces: intersecciones o colisiones de música y texto, variaciones de carácter, asociaciones pasajeras con modos de música totalmente diferentes. Todo esto surge sólo después de que los demás elementos constitutivos estén absolutamente en su sitio: tiempo, balance y cohesión del grupo, estrecha identificación con el texto y con todas las peculiaridades de la música. Luego está ese otro proceso indefinible gracias al cual la conciencia de todos los elementos constitutivos pasa a ser tan aguda (la manera en que difieren unos de otros, a pesar de que formen una unidad coherente) que parecen haber adquirido una sensación reforzada de claridad y comprensión, o, tal como lo describe Philip Pullman en *His Dark Materials*, «llegas a un sitio tan profundo que no puedes ver el fondo, pero sí con toda claridad durante todo el descenso». Se trata de un proceso que no puede forzarse. Está asociado con el tipo muy especial de atención tranquila y concentrada que los músicos dan y deben a la música. Permite que todas la numerosas capas de significado pasen a estar claras, hasta el punto en que puedan llegar a sentirse todas las intrincadas conexiones entre ellas. Es en esta etapa donde puede adquirirse una sensación de naturalidad o corrección sobre el modo en que debería desplegarse la música: de *ese* modo y de ningún otro. (Es posible que mañana sea muy diferente). Un elemento definitorio de esta experiencia es, por supuesto, el humano: la atmósfera y las vibraciones que ponen en marcha personalidades diferentes dentro del grupo de intérpretes, la suma de diversas iniciativas individuales y colectivas que influyen en la interpretación y que guardan por ello relación con la experiencia «viva» de la música (tan diferente de la lectura objetiva de la partitura en el período inicial de estudio privado, aunque la notación también puede recordarte una experiencia que tuviste en cierta ocasión y provocar un efecto casi pavloviano). Con frecuencia puede ser cuestión de un único momento, en el que una carga atmosférica potencialmente negativa puede transformarse en un instante en una positiva. Es como la colocación legendaria de un solo guijarro que puede redirigir hasta el curso del río más poderoso. Porque si puede llegar a sentirse una conexión de la música de Bach de este nivel e intensidad cuando se experimenta sólo en el tercer estadio (*executio*), imagínese, entonces, la fuerza y potencia de lo que debió de haber sido la experiencia de la música salida de las manos de la persona que la creó y le dio vida por primera vez.

8

¿CANTATAS O CAFÉ?

> Es una verdadera lástima que en un lugar famoso [Leipzig], en el que las Musas han establecido su sede, haya al mismo tiempo tan pocos entendidos y amantes de la verdadera música.
>
> LORENZ CHRISTOPH MIZLER (1747)

Res severa est verum gaudium: «El verdadero placer es un asunto serio», y así lo es ciertamente para los alemanes. El adagio de Séneca fue adoptado treinta años después de la muerte de Bach por la famosa orquesta de Leipzig e inscrito en las paredes de su Sala de Conciertos Gewandhaus cuando se inauguró en 1781. Después de varias reconstrucciones, sigue ahí arriba en letras mayúsculas, recordando a los asistentes a los conciertos que escuchar música requiere prestarle la debida atención. Si ya se aplicaba en época de Bach—resultaría muy adecuado para acabar con la falta de atención endémica y el bullicio provocado por los oyentes masculinos en la galería del primer piso cuando se asomaban para mirar a las mujeres que entraban tarde en la iglesia—, reflejaba sin duda la intrincada fusión de lo profano y lo religioso en su mundo urbano. Esta fusión la vemos ejemplificada en el frontispicio de una colección de canciones populares publicada en 1736. A primera vista, *Singende Muse an der Pleisse* es un retrato de una elegante reunión social con el trasfondo de un panorama de Leipzig con vistas al otro lado de su río más importante y algunos de los edificios más sobresalientes del perfil de la ciudad. La ambivalencia de la ubicación, una amalgama de café, salón interior y jardines de recreo, es sin duda deliberada y está concebida para mostrar cómo todos estos escenarios son un entorno apropiado y moderno para la música, lo cual cons-



Singende Muse an der Pleisse. En primer plano, dos figuras alegóricas están interpretando música conjuntamente. Cerca, una dama toca los virginales mientras un caballero parece estar escuchando con atención; otras parejas están jugando a las cartas o al billar.

tituye en sí mismo un indicador de riqueza urbana. A media distancia podemos distinguir la Schellhafers Haus,* una taberna para gente pudiente situada en la Catharinenstrasse en la que se celebraban conciertos semanales en invierno y, enfrente de ella, al otro lado del río, los suntuosos jardines de

* El grabador fue Christian Friedrich Boethius (1706-1782); el autor fue Sperontes, el seudónimo literario del poeta Johann Sigismund Scholze (1705-1750), que se estableció en Leipzig en la década de 1720 y escribió obras de teatro y textos para *Singspiele.* En 1742-1745 aparecerían otros tres volúmenes de esta antología de canciones, que contenían doscientos cincuenta poemas que describen escenas y actividades de la vida cotidiana tratados como sencillas canciones estróficas *galantes.* A Bach se le han atribuido (sin demasiado fundamento) dos de ellas: «Ich bin nun wie ich bin» y «Dir zu Liebe, wertes Herze» (BWV Anh. II 40, 41).

Apel, que habrían de deleitar más tarde los ojos de Goethe («gloriosos [...] la primera vez que los vi pensé que estaba en los Campos Elíseos»[1]). Pero lo más destacado es la presencia imponente de la Thomaskirche, no la principal iglesia de la ciudad (que era la Nikolai), pero sí el símbolo de la fe luterana ortodoxa, que contaba con la más rica tradición musical de cualquier otra iglesia dentro del mundo germanófono.

El panorama de Boethius retrata tres de los principales escenarios para la ejecución pública de música en Leipzig—la iglesia, el café y los jardines de recreo—, dejándonos imaginar el cuarto: la plaza del mercado y el centro de la localidad, donde Bach, como director musical de la ciudad, organizaba grandes muestras de música ceremonial siempre que el elector o miembros de la familia real visitaban Leipzig y a los que acudía en masa toda la ciudad. En conjunto, sugiere que los ciudadanos de Leipzig, al igual que los habitantes de muchas otras ciudades de Europa, estaban (en palabras de un historiador social) «atrapados entre el imperativo de parecer *galant* en un nuevo mundo cosmopolita, y una visión más antigua, aún preconizada vigorosamente, de que el lujo y muchas actividades profanas eran pecados que invitaban al castigo divino».[2] Este era el telón de fondo para las actividades de una floreciente clase media en sus ratos de ocio, una sociedad urbana en pleno reajuste de su religión, intelecto, gusto, costumbres y expectativas sociales. Los hombres jóvenes de hoy, se quejaban algunos, sólo cumplían con el cristianismo de boquilla y tenían problemas para combinar los valores tradicionales con la imagen *galant* y mundana que ofrecían.[3]

En 1730[4] apareció en Leipzig una pequeña publicación llamada *La revista bien diseñada y compendiada del gobierno del hogar*. Su objetivo era ofrecer consejos a aquellas personas que aspiraban a mejorar sus condiciones de vida y a ponerlas en consonancia con las nuevas normas culturales de la ciudad. Comenzando con la etiqueta de servir lujosas comidas exquisitas y los rituales posteriores de beber café y

fumar en pipa, su autor, llamado simplemente Bornemann, comenta a continuación los enseres que resultan apropiados para una casa. Selecciona incluso botiquines adecuados de primeros auxilios. Luego, sin ninguna incongruencia deliberada, esboza lo que podría constituir una biblioteca bien surtida para satisfacer cualquier necesidad material y espiritual imaginable, como «para refrescar el espíritu», «para el arrepentimiento, la confesión y la Comunión», «para la erradicación completa de todos los males y el fortalecimiento de la verdadera fe».[5] Entre los libros recomendados figuran muchos de los mismos autores que sabemos que formaban parte de la biblioteca privada de Bach y nos muestran cómo él intentó estar al corriente de las modas literarias del momento. La literatura tanto seria como de entretenimiento se codeaba en estas colecciones con volúmenes como los *Poemas serios-humorísticos y satíricos* de Picander, el colaborador literario habitual de Bach.[6]

Coincidiendo con la crisis provocada por el deterioro de su relación con sus superiores del concejo municipal (véase el capítulo 6), se produjo un llamativo cambio de foro para las actividades musicales más destacadas de Bach: de la iglesia al café (en invierno) y a sus jardines (en verano). Para comprender el contexto social, litúrgico e interpretativo de sus ejecuciones musicales públicas en sus años de Leipzig, necesitamos explorar estos dos mundos musicales paralelos—uno religioso, otro profano—y estos dos lugares públicos de encuentro: uno con más de quinientos años de antigüedad, el otro relativamente nuevo. ¿Cómo se acomodó Bach a estos dos entornos enfrentados, cómo fue recibida su música y cómo cambió su imagen, tanto al llegar a Leipzig como después de ocupar durante varios años su puesto? Para responder a estas preguntas deberíamos tener en cuenta signos de la *Aufklärung* que estaban ya empezando a incidir en la *intelligentsia* urbana de Leipzig y que convergieron de forma inesperada con el tardío incremento de la ortodoxia luterana que estaba afectando

a todas las capas de la sociedad. Es posible que Hegel diera con una verdad cuando observó que la versión alemana de la Ilustración estaba «del lado de la teología»: con toda certeza en lo que se refiere a su aplicación a las artes interpretativas.[7] En época de Bach aún se esperaba de las artes que impartieran algún tipo de moral, sentimiento religioso o nacional explícitos. No fue hasta la segunda mitad del siglo cuando conceptos estéticos como «lo Bello» y «lo Sublime» empezaron a desligar lo artístico de lo científico y lo moral.*

La facilidad con que la música atraviesa fronteras se tradujo en que, aun sin la poderosa inversión en intérpretes de campanillas que caracterizó a la corte de Dresde (inclinándola primero hacia los estilos franceses y luego, tras un caprichoso cambio del elector, decantándose por los italianos en la década de 1730), en Leipzig podía aspirar a un verdadero estatus cosmopolita. La música reafirmaba la imagen de la ciudad como la «Atenas junto al Pleisse», su reputación como una «Pequeña París» (así la llamó Goethe) a la moda e incluso, según Lessing, como «un microcosmos que puede reflejar la totalidad del mundo».[8] La capacidad de la ciudad para vanagloriarse de un teatro de ópera activo daba crédito a estas pretensiones culturales, pero con su desintegración en 1720—debido tanto a las disputas sobre las condiciones del alquiler como a sus enormes deudas de explotación—

* Mucho antes de que fuera traducido al alemán por Christian Garve en 1773, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (*Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello,* 1757), de Edmund Burke, tuvo un impacto inmediato en la estética alemana e influyó en importantes pensadores como Lessing, Kant y Herder. Lydia Goehr se ha referido a los sucesivos cambios en la actitud estética que condujeron a los teóricos «primero, a abandonar la idea de que la música debería servir a un fin extramusical, religioso o social, y luego adoptar, en su lugar, la idea de que la música instrumental podría ser un arte espléndido y respetable al servicio de ninguna otra cosa que ella misma» (L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 2007, Nueva York, Oxford UP, pp. 146-147).

resultaban más difíciles de justificar. Aunque la corte de Dresde estaba a favor de conservarla, al igual que una buena parte de la *intelligentsia* de Leipzig, sus atractivos no fueron suficientes para salvarla. Para que eso sucediera, los financieros de la ciudad habrían debido hacer un fondo común con sus recursos, solicitar una licencia de la corte electoral, superar numerosas trabas burocráticas y nombrar a un director musical carismático como Telemann capaz de atraer a los estudiantes.* El hecho es que, a pesar de toda su riqueza mercantil y sus aspiraciones culturales, Leipzig, en los años centrales del siglo XVIII, no podía competir con ciudades prósperas y con una genuina mentalidad operística como Dresde, Hamburgo o Londres.

En el capítulo 6 vimos cómo, gracias a las peculiaridades del gobierno local en Leipzig—que incluía, por ejemplo, la alternancia de alcaldes y de sus respectivas filiaciones políticas—, Bach, en cuanto servidor municipal, tuvo que operar en un entorno urbano complejo, sumamente jerárquico, y luchar para abrirse camino en medio de la maraña de densas regulaciones burocráticas y eclesiásticas de la ciudad durante al menos los seis primeros años. La ciudad ha sido comparada con un pulpo: «Si te liberas de un brazo, rápidamente te ves atrapado por otro».[9] Para Bach, el título de *Thomascantor* implicaba una posición socialmente inferior, que restringía su autoridad musical al seno de la iglesia y la escuela. Él, pero no el concejo, favorecía la denominación de *Director Musices Lipsiensis*. Pero no fue hasta seis años después de ocupar su puesto cuando Bach pudo empezar a co-

* Si las cosas hubieran funcionado de un modo un poco diferente, Bach podría teóricamente haberse visto al frente del atribulado teatro de ópera de Leipzig, que se cerró en 1720 y que se demolería posteriormente en 1729. Su entrada en el mundo de la ópera estuvo mucho más cerca de lo que muchos han sospechado, tal como ha mostrado Michael Maul («New Evidence on Thomaskantor Kuhnau's Operatic Activities; or, Could Bach have been Allowed to Compose an Opera?», Bach Network UK, 2009).



En Leipzig se instalaron en 1701 setecientas lámparas de aceite municipales, mediante las cuales «muchos pecados, especialmente contra el 5°, el 6° y el 7° mandamientos fueron extraordinariamente vigilados y fuertemente dificultados» (Johann Caspar Vogler, 1714).

rroborar su derecho al título de principal director de las actividades musicales de la ciudad. Esto era en parte una cuestión de protocolo y en parte de necesidad, porque Bach estaba dedicando todas sus energías a componer cantatas religiosas y Pasiones. En 1729, al hacerse cargo de la dirección del *collegium musicum* (una institución independiente, no de la ciudad), Bach estaba dejando constancia de su intento de

liberarse del control del concejo y de establecer una sólida base independiente para sus actividades como *Director Musices* de la ciudad. El café y la iglesia eran sus dos templos y él podía servir—y *serviría*—en ambos.* No fue ninguna casualidad que este cambio se produjera justo después de un agrio altercado con el diácono ayudante de la Thomaskirche a propósito del derecho a elegir los himnos para el servicio de vísperas, que era una prerrogativa tradicional del *Cantor*. Tras las sombrías advertencias de una confrontación por parte de los concejales que ya vimos en el capítulo 6, no resulta difícil imaginar el desagrado que debieron de sentir ante el último intento por parte del músico de lograr autonomía artística y su determinación para mantenerlo a raya.

Si hubieran visto las cosas de un modo ligeramente diferente, por supuesto, podrían haber reconocido los beneficios palpables que se derivaban de ello para la ciudad y habrían agradecido el enriquecimiento musical del servicio dominical. Encontrar instrumentistas voluntarios lo bastante buenos para tocar música figurada era un problema que se remontaba décadas atrás, que había barrenado los planes de los predecesores de Bach en el puesto de *Cantor* y que habría de seguir frustrando a sus sucesores. Lo que la ciudad más necesitaba, según el burgomaestre Gottfried Lange en 1723, era una celebridad musical capaz «de estimular a los estudiantes»:[10] en otras palabras, alguien que pudiera atraer mano de obra experimentada deseosa de tocar de forma gratuita en los servicios dominicales de las dos principales iglesias. Por fin, podría haber pensado Lange, su hombre estaba demostrando que había hecho bien

* Casi puede oírse su alivio en la nota que añadió a un texto laudatorio por lo demás casi rutinario: «PS. Lo más reciente es que el amado Señor ha proveído también para el honesto señor [Georg Balthasar] Schott [el anterior organista de la Neukirche] y le ha concedido el puesto de *Cantor* en Gotha; por lo cual se despedirá la próxima semana, ya que estoy deseando hacerme cargo de su *collegium*» (BD I, n.° 120; NBR, p. 132).

al apoyarlo. ¿No era el nuevo acceso de Bach a una serie de instrumentistas estudiantes o semiprofesionales preparados para aumentar el núcleo del grupo de *Thomaner* y *Stadtpfeifer*, y para tocar en la iglesia de vez en cuando sobre una base *quid pro quo*, exactamente lo que siempre habían esperado Lange y quienes lo apoyaban en el concejo? Un sistema de intercambio así estaba aceptado en otras ciudades como algo normal y se había intentado veinte años antes en Leipzig en tiempos de Telemann, pero su éxito había dependido de una conjunción favorable de la ópera, la Neukirche y los conciertos del *collegium*, y hasta entonces nunca había funcionado para beneficio de las dos principales iglesias de la ciudad.

Como recién nombrado director del *collegium musicum*, Bach tenía ahora la oportunidad de cambiar las cosas. En el supuesto de que pudiera ofrecer clases particulares por tocar en los servicios eclesiásticos u ofrecer una plataforma para intérpretes ambiciosos en sus conciertos en el café, se trataba de un arreglo que podría demostrar ser viable, al menos de vez en cuando, ya que la participación de los estudiantes de la universidad en los servicios eclesiásticos no supondría entonces una sangría para los fondos del concejo. Pero los problemas eran más profundos. El punto de inflexión para Bach en su enfrentamiento con el concejo llegó a comienzos de junio de 1729. El 24 de mayo se había acordado finalmente la admisión de muchos muchachos sin talento musical en el *Alumnat* de la Thomasschule. Con esta decisión habían cortado el suministro de cantantes adecuados para Bach, quien a partir de este momento ya no contaría con fuerzas vocales lo suficientemente competentes para hacer justicia a los intrincados coros iniciales figurados que habían constituido la característica más deslumbrante de sus dos primeros ciclos de cantatas en Leipzig.

Fue en este momento cuando concibió la idea de una «cantata protesta», una oportunidad de exponer públicamente,

y de manera muy audible, sus argumentos para modificar la base de la música religiosa en Leipzig. El Lunes de Pentecostés de 1729, el recién nombrado responsable del *collegium musicum* se aseguró de que estaban reunidos sus mejores instrumentistas en la Thomaskirche, ofreciéndoles un papel prominente en una nueva cantata, BWV 174, *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*, que se abrió con una versión cuasiorquestal y armónicamente expandida de su tercer Concierto de Brandeburgo. A juzgar por el material interpretativo que se ha conservado, se trató de una decisión muy de último minuto: dio instrucciones a su copista para que transfiriera a la nueva partitura las líneas del concierto original para nueve instrumentos de cuerda solistas (tres violines y otros tantos violas y violonchelos) que ahora constituían un grupo del *concertino* contrapuesto a un grupo *ripieno* independiente y enteramente nuevo, integrado por dos trompas, tres oboes y cuatro partes de cuerda que los doblaban. Estas últimas las compuso directamente en la partitura. Inmediatamente, aun con un instrumento por parte, todo ello suplementado por un continuo formado por violone, fagot y teclado, Bach pudo presentar un conjunto de más de veinte instrumentistas, capaz de ofrecer un extraordinario despliegue sonoro. Con colores y ritmos instrumentales incluso más marcados que antes, y con la cuerda brillando en sus episodios solistas, éste era el modo efervescente, y con una sonoridad bastante profana, con que Bach abrió las celebraciones de esta festividad del Lunes de Pentecostés y sin que pudiera oírse a un solo cantante. Se ofreció (presumiblemente) bajo la mirada aprobatoria del hombre que es posible que Bach considerase hasta entonces como su principal aliado: el burgomaestre Gottfried Lange.

Pocos de los oyentes allí presentes, incluido Lange, podrían haber dudado un solo momento de que aquello constituía una polémica declaración. Con su opulencia instrumental, la *sinfonia* de la cantata eclipsa por completo a todos sus

demás movimientos. Se trataba de una desafiante demostración al concejo de lo que podía ser suyo si así lo querían, y para ello sólo hacía falta que abandonaran su mezquina negativa a destinar los fondos suficientes para aumentar la plantilla de la Thomasschule y, con ello, añadir lustre musical a las festividades eclesiásticas. Los restantes movimientos de la cantata incluyen tan sólo dos arias separadas por un recitativo en las que Bach pone de relieve la sencillez de la escritura vocal—claramente concebida para no exigir un gran esfuerzo a sus solistas *Thomaner*—y las hace seguir de un desnudo coral a cuatro voces, en marcado contraste con la escritura más animada y virtuosística para los instrumentos *obbligato* tocados por los estudiantes del *collegium* más veteranos. Era el segundo flanco de la contraargumentación de Bach: en efecto, estaba diciendo a los concejales que «si me cortan mi suministro de muchachos con talento para la música, no me dejan otra alternativa que reducir mis contribuciones vocales y corales a la música eclesiástica».

Si Lange o cualquier otro de sus colegas concejales hubieran solicitado entrar en el café de Zimmermann meses más tarde, en otoño de ese mismo año, se habrían encontrado exactamente con los mismos músicos mientras interpretaban BWV 201, *Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde*, el nuevo *dramma per musica* profano de Bach, titulado «La lucha entre Febo y Pan» en la partitura autógrafa, una pieza satírica sobre los críticos pedantes y mal informados cuyas afirmaciones aparecen ridiculizadas por medio del rebuzno descendente de un burro a lo largo de una octava y media. Desde la perspectiva de Bach, por tanto, no había obstáculos insalvables para pasar de un foro a otro, o de un género a otro, tal como confirman las formulaciones que encontramos en las portadas de sus publicaciones. Al explayarse tomando como punto de partida la famosa formulación de Johannes Tinctoris, el teórico del siglo XV—*Deum delectare, Dei laudes decorare* ('Agradar a Dios, embellecer las alabanzas de Dios')—, Bach había definido el propósito de la música en su *Orgel-Büchlein* como «Para el Dios supremo sólo honor; para mi prójimo que pueda instruirse con ella».[11] Bajo su florida superficie, se nos muestra el propósito didáctico subyacente de su colección, que se halla cerca del doble objetivo de la música en la tradición luterana: *die Ehre Gottes und des Nechsten Erbauung*:[12] para honrar a Dios (la postura ortodoxa característica) y para edificar al prójimo (el enfoque favorecido por los pietistas).

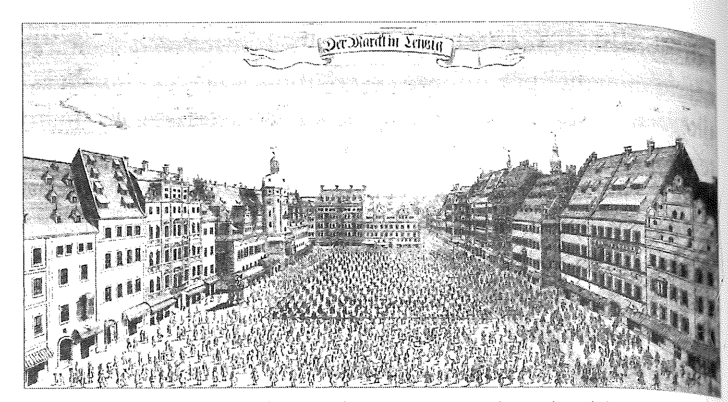
Una vez que Bach se instala en Leipzig, sus opiniones empiezan a decantarse hacia las formulaciones más «ilustradas» de músicos como Friedrich Erhard Niedt,[13] que dan cabida al placer estético, así como a la devoción y la edificación. Ahora vemos cómo adopta en su *Generalbasslehre* de 1738 un doble propósito diferente de la música: «*zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths*», esto es, 'para honrar a Dios y para el deleite permisible del alma'.[14] Explica: «Y por ello el fin último o propósito final de toda la música [...] no es otro que la alabanza de Dios y la recreación del alma. Si esto no se tiene en cuenta, entonces no hay verdadera música, sólo un vocerío y un zumbido diabólicos».[15] Tras estas generalizaciones se halla la suposición, si no se trata más propiamente de una afirmación, de que, al estar dedicada «a honrar a Dios», su música había de dar lugar al «deleite permisible del alma» tanto de sus músicos como de sus oyentes, como si, tal como sugiere Butt, «existiese una conexión mecánica entre una intención compositiva religiosa y un efecto profano, terrenal».[16] Era otra manera de la que se valió Bach para afirmar la unidad de las naturalezas física y espiritual, una prueba de que era consciente de los gustos públicos cambiantes y de que vivía en una cultura cada vez más pluralista y, por ello, muy diferente a la de la generación de sus padres.

Induciría a confusión, por tanto, suponer a partir de esto la existencia de dos estilos completamente diferentes y contrastados de composición bachiana, tal como dan a entender los autores del *Nekrolog*: «Su temperamento muy serio lo atrajo predominantemente a la música que exigía mucho trabajo, seria y profunda [*zur arbeitsamen, ernsthaften, und tiefsinnigen Musik*], pero también podía, si parecía necesario, especialmente cuando tocaba un instrumento, prestarse a una manera de pensar ligera y jovial».[17] En realidad, estas categorías estaban lejos de ser rígidas y es tan posible encontrar la «manera ligera y jovial» en las cantatas religiosas de Bach como hallar música «seria y profunda» en sus conciertos instrumentales. Gracias al interés por la música cortesana francesa que le había despertado Georg Böhm en Lunebuego, Bach no fue en absoluto el primer ni el único compositor que introdujo formas derivadas de la danza en sus cantatas religiosas, y puede que se hubiese granjeado por ello críticas incluso en una ciudad donde estaba muy consolidada la moda francesa del baile.* Muy posiblemente, sus conciertos del *collegium* en el café de Zimmermann concluían con un baile, al igual que lo hacían en el establecimiento rival dirigido por Johann Gottlieb Görner en la taberna de vi-

* «En un escrito de 1752 para defender el uso de los ritmos de danza en la música religiosa, Caspar Rüetz, *Cantor* en Lübeck [*Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusic*], ilustró esta perspectiva cuando escribió: "Si no hubiéramos de introducir en la iglesia la más mínima cosa que pertenezca a la danza, tendríamos que dejar pies y manos, y en realidad todo el cuerpo, en casa". Para él, el salón de danza no era ningún lugar deshonroso o pecaminoso, sino "la escuela de la elegancia, la cortesía y la destreza corporal". Y si la música sacra pudiera fomentar "dar brincos y saltos en los corazones de los cristianos honestos", ¿por qué habrían de evitarse ritmos que produzcann semejante placer espiritual?» (Joyce Irwin, «Bach in the Midst of Religious Transition», en C. K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 121). Los pietistas, sin duda, se habrían puesto furiosos, pero Bach, junto con Scheibel, seguramente habría estado de acuerdo.

nos de Schellhafer.[18] Tampoco era Bach reacio a decantarse ocasionalmente por un tipo de composición en el nuevo estilo *galant*, a pesar de que una de sus características—mantener la misma tonalidad en todo momento—chocaba de alguna manera con su tendencia instintiva a buscar la unidad por medio de la diversidad. Se encontró igualmente cómodo cuando ofreció «una música solemne, con trompetas y timbales, en los jardines de Zimmermann», para celebrar la subida al trono del elector el 5 de octubre de 1734, o para las procesiones iluminadas por antorchas que culminaban en celebraciones en una abarrotada plaza del ayuntamiento[19] (véase ilustración en página siguiente).

Quizá los autores del *Nekrolog* estaban apuntando sin querer a una veta genuinamente radical o subversiva en Bach: su negativa a sentirse atado por la convención a un *Affekt* apropiado en cualquier género en concreto, algo por lo que también gozaron más tarde de renombre sus dos hijos mayores. Esta libertad es exactamente lo que nos sorprende y paraliza cuando nos topamos con movimientos lentos de excepcional gravedad, como en los Conciertos de Brandeburgo, o, en el otro extremo, la ligereza más propia de un salón de una cantata sacra como BWV 181, *Leichtgesinnte Flattergeister*, tal como vimos en el capítulo 7. Esta deliciosa sensación de pillar desprevenido al oyente, este ir y venir de lo profano a lo religioso, aunque puede que sea una característica de la cultura barroca en general y una práctica habitual en una ciudad mercantil y universitaria como Leipzig, resulta ser asimismo un rasgo definitorio de las composiciones de Bach. Sin embargo, por cada uno de sus oyentes que discreparon con él por la teatralidad inapropiada de su música religiosa, es posible que hubiera otros que, mientras levantaban la vista desde las mesas en que jugaban a las cartas y se bebían su café, ponían objeciones a la excesiva seriedad de algunas de sus obras instrumentales. Podrían incluso haberse mostrado de acuerdo con el conde Pococurante del



Federico Augusto II, elector de Sajonia, recibiendo el homenaje de los habitantes de Leipzig los días 20 y 21 de abril de 1733 en la plaza del mercado.

Cándido (1759) de Voltaire, en que «este ruido puede procurar diversión durante media hora; pero si dura más aburre a todo el mundo, aunque nadie se atreva a admitirlo [..]. La música no es hoy más que el arte de interpretar piezas difíciles, y lo que es difícil sin más no proporciona ningún placer duradero».

La fundación de los conciertos urbanos en Leipzig puede remontarse a la década de 1650, cuando una reunión informal de músicos, integrada en su mayor parte por estudiantes de la universidad, empezaron a darse cita de forma regular en la casa del concejal Sigismund Finckthaus bajo la dirección musical del colorista Johann Rosenmüller. Estos *collegia* estudiantiles surgían y desaparecían dependiendo de la iniciativa y el poder de atracción de las sucesivas lumbreras musicales, como el principal *Stadtpfeifer*, Johann Christoph Pezel, o *Thomascantoren* como Sebastian Knüpfer y Johann Kuhnau. Este último se jactaba de las oportunidades que ofrecía su grupo a los jóvenes *studiosi* «para seguir refinando su excelente arte, y en parte, también, porque aprenden gracias a las agradables armonías cómo hablar juntos de forma concordante», añadiendo, con no poca mordacidad, «a pesar de que estas mismas personas suelen mostrarse casi siempre en desacuerdo en otras ocasiones».[20]

Pero fue con la llegada de Telemann como estudiante de Derecho en 1701 cuando las cosas cobraron realmente ímpetu. Hasta entonces la música había sido una actividad en los momentos de ocio para los estudiantes con inclinaciones musicales; bajo la égida de Telemann, su *collegium musicum* se convirtió en una importante estrella del firmamento musical de la ciudad. Rápidamente reencaminado hacia las interpretaciones públicas en tres sedes diferentes—en el café de Johann Lehmann (la Schlaffs Haus en la plaza del mercado), en la Neukirche (que por aquel entonces era aún también la iglesia de la universidad) y en la Ópera de Leipzig—, el grupo disfrutaba ya del éxito profesional suficiente como para organizarse profesionalmente y disfrutar del pago de honorarios, ya que mientras fue viable el teatro de ópera, los estudiantes que querían complementar sus presupuestos y adquirir experiencia y contactos podían estar ahora activos de una manera u otra en todas las principales veladas musicales que se celebraban en la ciudad.* Estas múltiples actividades interpretativas que tenían la sede y los músicos como elementos en común quedaban perfectamente ejemplificadas en la costumbre de realizar ensayos vespertinos de arias escogidas en el café de Lehmann que se oirían luego esa mis-

* Incluso después de la partida de Telemann en 1705, el carácter tripartito de las actividades de su orquesta se mantuvo firme: primero bajo la dirección de Melchior Hoffmann (con el famoso violinista Johann Georg Pisendel como concertino y Gottfried Heinrich Stölzel como compositor ayudante), luego con Johann David Heinichen como director, mientras que un grupo diferente, integrado por veinte instrumentistas, estaba dirigido por Johann Friedrich Fasch.

ma tarde en el escenario de la ópera: publicidad por adelantado para el compositor y una práctica lucrativa para el *Hofchocolatier* Lehmann, quien, además de dirigir el café en el centro de la ciudad, tenía una concesión para poder servir bebidas y comidas informales en el teatro de ópera.[21]

La propia asociación de Bach con los *collegia musica* pudo haber comenzado ya durante su primera visita a Leipzig en 1717, cuando estaba aún al servicio de la corte de Cöthen. Se cimentó con seguridad a comienzos de su estancia en Leipzig, primero como principal director invitado* y luego, a partir de 1729, como director del mayor de los dos *collegia*. Existía, sin embargo, una sutil diferencia en la razón de ser de los dos grupos. Mientras que el *collegium* universitario de Johann Gottlieb Görner estaba diseñado para ayudar a formar a futuros cantantes y organistas («ein *exercitium* vor die *Studiosos*»), el de Bach se veía como un grupo de elite de instrumentistas virtuosos que tocaban para entretener y deleitar a los miembros del público.[22] Bach siguió siendo su responsable durante los ocho años siguientes (1729-1737); luego, tras un lapso de dos años (durante los cuales siguió colaborando como director invitado, retomó el control hasta al menos 1741.† Bajo sus auspicios, el grupo tocaba a lo largo

* En la crónica académica de Leipzig del primero de junio de 1723 se menciona a Bach no sólo como el nuevo *Cantor* sino como «director del *collegium musicum*» (*Acta Lipsiensium academica*, 1723, vol. 5, p. 514). ¿Era esto una confusión derivada del hecho de que también había dirigido música en la universidad o un despiste de la pluma del reportero? Recientemente han salido a la luz más pruebas de su temprana implicación con el *collegium*. Las partes originales de la Primera Suite para orquesta (BWV 1066) datan de 1724, y Heinrich Nicolaus Gerber escribió que durante los seis primeros meses de su estancia en Leipzig en 1724-1725, antes de conocer a Bach personalmente, había oído no simplemente música religiosa extraordinaria, sino «un buen número de conciertos bajo la dirección de Bach» (véase BD III, n.º 476).

† Michael Maul ha descubierto pruebas que sugieren que este pequeño interregno no se produjo por voluntad propia de Bach. Su antiguo alumno,

de todo el año una vez por semana durante dos horas: en verano, de cuatro a seis de la tarde los miércoles en el café-jardín de Gottfried Zimmermann en la Grimmischer Steinweg, en las afueras de la puerta oriental de la ciudad, y en invierno de ocho a diez de la noche los viernes en el café de Zimmermann en el centro de la ciudad (Catharinenstrasse n.º 14,[23] véase página siguiente). Estas interpretaciones semanales se repetían durante las tres ferias comerciales anuales, cuando el grupo actuaba dos veces a la semana de ocho a diez de la noche los martes y viernes (cada feria duraba tres semanas). En estas veladas en el café—u *ordinaire concerten,* como se llamaban en la época, los precursores de los conciertos públicos de finales del siglo XVIII—los oyentes podían oír las tendencias más recientes en la música *galant* para conjunto instrumental, así como conciertos para uno o más claves interpretados por Bach y sus hijos y, más raramente, cantatas profanas y arias de ópera italianas ejecutadas por músicos ambulantes. Los amantes de la ópera—que aún se resentían de la desilusión que les había producido el cierre del teatro de ópera en 1720 y que seguían silbando fragmentos

convertido ahora en su torturador, Johann Adolph Scheibe, estaba entonces en plena campaña de autopromoción y hacía ostensiblemente la corte a Carl Gotthelf Gerlach, un músico cuya competencia se había propuesto anteriormente echar por tierra en un ataque velado donde afirmaba que carecía de conocimientos de composición: «Por tanto, debe interpretar siempre música de otros compositores, y pretende en ocasiones ser el creador de estas obras». Bach parece haberse visto arrastrado por esta corriente: bien se había producido un *Putsch* dentro del *collegium* para prescindir de sus servicios, bien, absolutamente contrariado, lo dejó por su propia voluntad (BJb, 2010, pp. 153ss.). Si él hubiera sido un poco más sensible a la situación en que se encontraban, podría haber visto que, además de Gerlach, otros dos colegas de *collegium,* Johann Gottlieb Görner y Johann Schneider, habían sido atacados incluso más salvajemente por Scheibe, y haber dado instrucciones a Magister Birnbaum para que los incluyera en su pliego de descargo. El hecho de que no lo hiciera probablemente se debió a que para ellos resultaba a su vez indiferente que él hubiera decidido dimitir del *collegium musicum.*



Café de Zimmermann, marcado como 2. *Örtelische*, en referencia a su casero, Theodor Örtel, que compró la casa en 1727.

de arias que habían escuchado allí por primera vez—tenían que programar todo un día de viaje a Dresde a fin de poder satisfacer su adicción.

Excursus: *No se han conservado el protocolo y las reglas para el* collegium musicum *de Leipzig. Lo más aproximado que ha llegado hasta nosotros es un resumen de las reglas para uno fundado en Greiz en 1746 por Johann Gottfried Donati, nacido en Leipzig. Sus miembros solían ser músicos profesionales o preprofesionales, organistas y músicos de corte, sirvientes y dos alumnos o aprendices.*

1. Los ensayos son de tres a cinco de la tarde los miércoles (de dos a cuatro en invierno). Han de tocarse y ensayarse al menos cinco obras hasta que ya no haya errores, comenzando con una obertura y acabando con una sinfonía.
2. A los miembros se les impone una multa de un *Groschen* por cada quince minutos de retraso.
3. Todos deben tocar el instrumento asignado a menos que se les indique otra cosa.
4. Si los miembros no están tocando en una pieza determinada deben permanecer en silencio o se les impondrá una multa de un *Groschen*.
5. Multa de cuatro *Groschen* para quien se salte un ensayo a menos que el motivo sea el hecho de haber sido convocado para tocar en la corte o por causa de enfermedad.
6. El instrumento ha de mantenerse en buenas condiciones, o se impondrá un multa de un *Groschen*.
7. Pelear o discutir se castigará con una multa de dos *Groschen*.
8. Hay que afinar cuidadosamente con respecto al clave.
9. La deplorable costumbre de los músicos de toquetear [*fantasieren*] en sus instrumentos entre las piezas, especialmente durante los recitativos en la música religiosa, es mala, ya que crea una *Mischmasch* para los oyentes, causando tal inconveniencia a su entendimiento musical como para provocarles dolor de muelas, o una punzada en un costado.
10. Hay que prestar mucha atención a los muy amados *piano* y *forte*. Hay que tocar únicamente las notas que ha escrito el compositor y sin fantasiosos arpegios entre ellas.
11. Cuando alguien no se traiga aprendida su parte o cuando provoque cualquier tipo de confusión, la multa será de cuatro *Groschen* la primera vez y ocho la segunda. Después de esto puede producirse la expulsión.
12. No se puede beber o fumar hasta el momento en que se permita: en caso de infracción la multa será de un *Groschen*.

13. Cualquier persona honesta puede asistir libremente al concierto, pero debe pagar dos *Groschen*.

14. Las multas y otras cantidades se destinan a un fondo benéfico.

15. Cada año habrá un banquete para celebrar la fundación del *collegium musicum*.

16. El *collegium musicum* comprará de cuando en cuando nuevos instrumentos. Los miembros no podrán prestarlos.

17. Todos los miembros están obligados a asistir a los servicios eclesiásticos. El principal objetivo del grupo es servir a sus señores y al prójimo.[24]

Se ha calculado que Bach estuvo a cargo de sesenta y un conciertos profanos anuales del *collegium*, de dos horas cada uno, durante un período de al menos diez años, lo que se traduce en más de mil doscientas horas de música, en comparación con las ochocientas horas que suponía la interpretación de cantatas religiosas, que duraban aproximadamente media hora, a lo largo de sus veintisiete años como *Thomascantor*.[25] Estas cifras son, por supuesto, aproximadas y, dado que no contamos ni con los programas detallados para los conciertos ni con información fiable sobre la contribución compositiva de Bach a los mismos, no reflejan necesariamente una distribución desigual de la producción creativa del propio Bach en una y otra categoría. Pero sí suscitan la cuestión de cómo priorizaba Bach sus actividades en un momento determinado: sus diferentes roles como compositor, intérprete y organizador de conciertos. Es posible que concediera más peso al prestigio de dirigir el *collegium musicum*, a la autonomía de acción que le proporcionaba y al contacto *de facto* que generaba con la corte de Dresde, de lo que se pensaba anteriormente. Estas estadísticas nos brindan, como mínimo, una sorprendente rectificación de la imagen sesgada de las actividades y la producción de Bach presentada por los

biógrafos del siglo XIX, que pusieron todo el énfasis en su música religiosa y que desplazaron la música profana a una posición marginal.

El primero de una serie de cafés en Leipzig se inauguró en 1694 en Schlaffs Haus, un inmueble contiguo a la residencia temporal del elector en la Marktplatz, aunque un establecimiento rival conocido como Zum Kaffeebaum, que sigue hoy abierto al público, se arroga el privilegio de habérsele adelantado nueve años antes. En la entrada a Zum Kaffeebaum hay una escultura de un Cupido entregando una taza de café a un lánguido destinatario, un *galant* burgués lipsiense de cintura para arriba y de cintura para abajo una especie de turco. En el interior hubo en otro tiempo un cuadro de «una figura oriental con todos los accesorios imaginables [...] que era al parecer un regalo de Augusto el Fuerte, quien en 1694 había disfrutado del buen café (o, tal como dirían otros, de la anfitriona)».[26] Esta exótica parafernalia y la reputación de la bebida marrón como un afrodisíaco aseguraron que a partir de entonces el consumo de café en la ciudad aumentara extraordinariamente, explicando por qué varias de sus tabernas se convirtieron en cafés. Identificados como los principales locales para «establecerse» las prostitutas, especialmente en la época de las ferias, el concejo aprobó en dos ocasiones (en 1697 y 1704) sendas ordenanzas en las que se prohibía a todas las mujeres entrar en los cafés, ya fuera para trabajar o para consumir café en el interior. Resulta evidente que no se cumplieron, ya que un léxico de la época menciona a las «mujerzuelas de café» (*Caffe-Menscher*) entre la clientela habitual: «mujeres cuestionables y disolutas que sirven a los hombres en los cafés y les prestan todos los servicios deseados».[27] Sin duda esto era lo que tenía en mente Julio Bernhard von Rohr al aconsejar a sus jóvenes caballeros que estuviesen alerta y que sólo fre-

cuentaran los cafés en ciudades grandes que gozaran de una «guter *Reputation*».[28]

A pesar de los llamamientos para una regulación detallada, e incluso de una prohibición ordenada por el elector para que se abrieran nuevos establecimientos, hacia 1725 habían abierto sus puertas siete cafés más.[29] El frontispicio de un popular tratado local de Daniel Duncan, *Sobre el uso indebido de comida y bebidas calientes y muy fuertes* (1707), muestra cómo las mujeres de la clase alta, en desafiante solidaridad, formaron «círculos cafeteros» en sus propias casas para asegurarse poder disfrutar sin impedimentos de la bebida.[30] Duncan explica luego que, dado que este sexo «no tiene tanto que hacer, [el café] hace las veces de una actividad, y las mujeres ahogan sus cuitas en café al igual que nosotros las ahogamos en vino».[31] Para asegurarse de que todos han captado el mensaje, Duncan hace decir a sus mujeres: «*Sauffen wir uns gleich zu Tode, | so geschiehts doch nach der Mode*» ('Aunque todas bebiésemos hasta perecer, | es como a la moda hay que proceder'). En su *Universal-Lexikon*, Zedler afirmaba que el café hace que la mente sea más sutil, aumenta (temporalmente) el vigor y «puede disipar [...] la niebla de [tu cabeza]». También se refiere, sin embargo, a los peligros potenciales: puede sobreestimular los sentidos, debilitar el cuerpo y crear una apariencia de ictericia. Tomado en exceso, provoca impotencia en los hombres, abortos espontáneos en las mujeres y una disminución de la atracción sexual mutua. En Londres, los estrictos, intolerantes y fervorosos puritanos de tiempos de Shakespeare no paraban de insistir en el perjuicio causado por el consumo excesivo de pasteles y cerveza; del mismo modo, en el Leipzig de Bach, los predicadores pietistas pensaban que el consumo excesivo de café era tan censurable como el «uso incorrecto de la música» en la iglesia. El vicio por partida doble del café y la música religiosa avivó el horror de los pietistas ante la excesiva permisividad que prevalecía en la cultura profana (véase el capítulo 2, p. 72).

El gusto por el café de los lipsienses—que era al menos tan viejo como el propio Bach y que amenazaba con convertirse en una de las debilidades más comentadas de la alta sociedad de su época—era un tema que ya se prestaba al tratamiento satírico. La conocida como *Cantata del café* (BWV 211) de Bach data de 1734, por lo que es tan sólo unos meses posterior a una disertación que había dado un profesor de Botánica de la universidad sobre los peligros del consumo excesivo de café, lo que le había valido ser promocionado. El libretista que eligió Bach fue Picander, que ya le había proporcionado el texto de la *Pasión según san Mateo* (véase el capítulo 11) y de innumerables cantatas sacras; lo tenía a mano con un texto ya confeccionado y al que habían puesto música al menos otros dos compositores. Una de las comedias habladas de Picander, *Die Weiberprobe,* publicada en 1726 y «concebida para elevar y entretener el espíritu», presenta a dos mujeres: Frau Nillhorn ('señora Hipopótamo') declara que preferiría cortarse un dedo a dejar de tomar su café; y Frau Ohnesafft ('señora Sinzumo') advierte que «Si tengo que pasar un día sin café, al anochecer tendrás un cadáver en tus manos».[32] Aquí son los modelos para la joven Liesgen (o quizá sus tías), decidida en la *Cantata del café* a desafiar las hueras amenazas de su padre viejo y gruñón, Schlendrian (literalmente, 'huesos perezosos'). Se trataba de una pieza ideal para que la interpretara Bach con su *collegium musicum* en la sede habitual de sus conciertos, y para Herr Zimmermann constituía evidentemente una excelente publicidad. No había necesidad de dioses vestidos a la manera de la realeza barroca o recortables de cartón de pastores y pastoras: los deslices e irritaciones de quienes lo rodeaban le brindaban ahora a Bach todo el material que necesitaba. Primero, conseguir que los oyentes prestasen atención, no por medio de una obertura, sino con un llamamiento directo en recitativo: «Callad, dejad de parlotear, y escuchad lo que está a punto de ocurrir». Como un padre agobiado por los problemas, no había nada que no su-

piera sobre las tribulaciones de vivir (y de tener que componer) en una casa llena de hijos quejosos y con un dormitorio de muchachos escandalosos justo encima o en la habitación contigua: las series de semicorcheas giratorias que presentan al refunfuñón de Schlendrian como si fuera un oso podrían ser casi los gérmenes de sus propias ideas musicales encerradas en una rutina forzosa, desesperadas por poder liberarse. Incluso las cadencias sobre *Hudelei*—una palabra onomatopéyica que combina 'fastidio' y 'trabajo hecho de mala manera' (o, en argot, 'masturbación')—se prolongan en direcciones dejadas al azar.

Para un compositor experto en deslizar referencias mordaces y encubiertas caricaturas satíricas de sus torturadores oficiales en sus cantatas religiosas, se trataba de un retrato especialmente bienhumorado. La otra aria del padre, «Mädchen, die von harten Sinnen» ('No se gana fácilmente a las muchachas testarudas'), muestra qué bien podía conectar Bach los mundos de la iglesia y el café: con sus giros y requiebros, la angulosa línea *ostinato* del bajo es sorprendentemente similar a la que había compuesto en BWV 3/iii, que retrata «la angustia y el tormento del Infierno». Se reviste de un sesgo cómico de resultas de sus insinuaciones sexuales, una tentación más fuerte para una muchacha incluso que su debilidad por el café. Pero entonces, a partir de la hermosa y encantadora música que confía a Liesgen, sentimos que Bach está de su parte. En la primera de sus dos arias se las ingenia para crear una ambivalencia de los acentos verbales y la métrica oscila entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$, como si ella y su flauta acompañante, con sus cabezas en lo alto en las nubes, estuvieran ansiando (como Jonathan Swift y su Vanessa) la dulzura de algo más allá del simple café. Parece que, de algún modo, Bach estaba recordando el rico subtexto y los múltiples dobles sentidos de la cantata nupcial de su primo Johann Christoph, *Meine Freundin, du bist schön*, comentada en el capítulo 3.

Esperamos sin duda que la cantata termine después de que

el padre Schlendrian haya sorprendido finalmente a su hija entregándose a su adicción, por lo que la amenaza con prohibirle casarse. Y es ahí justamente donde concluye el texto publicado (1732) de Picander: hasta ahora, la típica visión masculina de las mujeres de la época. Pero eso no es lo que Bach tenía en mente. Comienza a componer la novena estrofa en dos bifolios distintos, como si apuntara en otra dirección mucho más interesante: en vez de una banal tregua entre padre e hija en un último dúo, lo que nos ofrece es el regreso del narrador: una ocurrencia de Bach, no de Picander. Es posible que, en un principio, Bach pensara poner música simplemente al diálogo de Picander para Liesgen y Schlendrian, y que sólo más tarde decidiera que resultaba necesario un recitativo inicial para situar la escena y acallar a los bebedores de café. Pero a partir de ese momento es muy posible que se sintiera también obligado a escribir un recitativo final y un *tutti* para las tres voces diciendo al público que mientras el viejo Schlendrian anda merodeando en busca de un yerno adecuado, Liesgen ha hecho correr la voz por la ciudad de que ella insistirá en un acuerdo prenupcial que le garantice el derecho a beber café siempre que se le antoje. Se da así la vuelta a la sátira original. La décima estrofa trae consigo una especie de reconciliación: un compromiso entre un desenlace convencional y uno más radical para esta comedia doméstica. En coro, las tres voces (padre, hija y narrador) se muestran de acuerdo: «El gato no dejará de cazar ratones, las chicas seguirán siendo hermanas del café». Recuerdan que tanto la madre como la abuela han sido adictas al café: ¿por qué habrían de preocuparse entonces por la hija? Esto concuerda con el proverbio de la época: «Un buen café debe estar tan caliente como los besos de una muchacha el primer día, tan dulce como su amor el tercer día y tan negro como las maldiciones de su madre cuando se entere de todo».*

* Todos los niños alemanes conocen el *Kaffee-Kanon* de Carl Gottlieb

Retrocediendo por un momento, podemos empezar a formarnos una idea de qué tipo de autoridad se confería a Bach como intérprete-compositor si observamos dónde se colocaron físicamente él y sus intérpretes en las sucesivas coyunturas de su vida laboral. ¿Cómo podría haberse presentado a sí mismo—en su triple condición de organista, clavecinista y director—a sus oyentes al mostrar su vasto repertorio? A lo largo de toda su carrera varió considerablemente la ubicación física para sus ejecuciones musicales litúrgicas y públicas. Para él una cosa era tocar el clave al tiempo que dirigía a colegas escogidos en el entorno de un íntimo salón profano de la Spiegelsaal de la corte de Cöthen, y otra muy diferente tocar en un marco eclesiástico, ya fuera como organista o como *Cantor*. La visibilidad guardaba una relación considerable con el modo en que era recibida su música. La estructura de las iglesias podía variar desde la de la Neukirche de Arnstadt, semejante a un granero, donde, en su primer puesto como organista, estaba a la vista de todos y tenía a toda la iglesia abarrotada viéndolo en lo alto, hasta el apretujamiento de la galería para los músicos en lo alto de la capilla privada de los duques de Weimar, debajo del techo, donde él y su pequeño grupo no podían ser vistos por el duque y sus invitados. Esta disposición creaba una perspectiva sonora vertical en la que la música descendía flotando como si llegara desde las esferas celestiales: una metáfora para la perfección inconmensurable de la música dirigida a Dios y una explicación del nombre de la capilla, Weg zur Himmelsburg ('el camino hacia el castillo del cielo', véase la lámina 8).*

Hering (1766-1853), que dice: *C-a-f-f-e-e, trink nicht zu viel Kaffee, nicht für Kinder ist der Türkentrank, schwächt die Nerven, macht dich blass und krank. Sei doch kein Muselmann, der das nicht lassen kann!* ('C-a-f-é-é, no bebas demasiado café, no es para niños el turco bebedizo, debilita los nervios, pálido te deja, y enfermizo. ¡No seas un musulmán pues, que no puede dejarlo ni a la de tres!').

* La estructura del Himmelsburg se corresponde con lo que Christoph

En el extremo opuesto, cuando lo observó de cerca en lo alto en la galería del órgano mientras Bach estaba tocando, el *landgrave* de Kassel, que tenía entonces doce años, quedó tan petrificado por el modo milagroso en que «recorría los pedales [...] como si sus pies tuvieran alas, haciendo resonar el órgano con tal plenitud, y penetrar de tal modo los oídos de los presentes como un trueno [...] que se sacó un anillo con una piedra preciosa de su dedo y se lo entregó a Bach en cuanto el sonido se hubo apagado».[33] La reacción del público a las interpretaciones organísticas de Bach en ciudades como Dresde, Hamburgo, Halle y Potsdam y en todas las etapas de su carrera parece haber sido casi igual de entusiasta. En *Bach's Feet* (Los pies de Bach), David Yearsley sugiere que Bach era plenamente consciente del poderoso espectáculo visual que se derivaba de su insólita maestría como organista y del impacto que su manera de tocar tenía en todos los presentes: la maravillosa maquinaria allí en lo alto, mientras él estaba ocupado realizando maniobras endemoniadamente difíciles e intrincadas:

La sensación de poder más allá de la escala humana, de la que disfrutan todos los organistas mientras controlan estas gigantescas construcciones, se ve magnificada por la impresión visual de estos vislumbres arrebatados a fueza de estirar el cuello: tocar con pies

---

Wolff describe como «la noción hebrea de la presencia de lo invisible suscitada por un fenómeno físico» (véase C. Wolff, *Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford UP, 2000, p. 339), un concepto que atrajo a Bach, como puede deducirse de la anotación que hizo en su Biblia de Calov en una sección que trata de la presencia del Dios invisible en el servicio divino en el Templo. El versículo 13 de II Crónicas 5 concluye con las palabras «cuando elevaron su voz con las trompetas y címbalos e instrumentos musicales, y alabaron al Señor [...] la casa se cubrió luego con una nube». En este punto Bach añadió su famoso comentario: «NB. Allí donde hay música devocional, Dios con su gracia está siempre presente» (véase la lámina 13). Wolf explica que «la música suscitaba la apariencia de la gloria de Dios en la nube, y la nube demostraba la presencia de Dios».

y manos era una actividad a menudo aeróbica que requería buenas dosis de estiramientos, giros y equilibrios [...] una proeza física sin parangón en otras modalidades de ejecución musical.[34]

Lo cierto es que estas ejecuciones lo convirtieron en leyenda. Ernst Ludwig Gerber, cuyo padre había estudiado con Bach en Leipzig, quedó maravillado con esta técnica sobrehumana:

En los pedales sus pies tenían que imitar con una precisión perfecta cada tema, cada pasaje que habían tocado previamente sus manos. No había apoyatura, ni mordente, ni breve trino que brillara por su ausencia o incluso que llegara al oído de una forma menos limpia y nítida. Solía hacer prolongados dobles trinos con ambos pies, al tiempo que sus manos estaban cualquier cosa menos ociosas.[35]

Nada de esto estaba habitualmente al alcance de los amantes de la música en Leipzig, donde Bach pasó los últimos veintisiete años de su vida y donde semejante autoridad podría haberle dado un espaldarazo cuando se encontraba en plena disputa con sus superiores. Es posible que hubiera sido su reputación como un virtuoso del órgano lo que le facultó para obtener el puesto de *Cantor* en la ciudad, pero tocar el órgano en la iglesia e impresionar al auditorio eran el cometido de otra persona. Leipzig raramente oyó a Bach, el supremo organista de su tiempo, o lo vio dominar «la tecnología musical más sensible, exhaustiva, poderosa y avanzada [...] [que le permitía] impresionar a oyentes situados lejos de él tanto con su fantástica ejecución como con su brillantez polifónica».[36] Dirigir un coro y una orquesta desde las galerías occidentales de las dos principales iglesias de Leipzig, fuera de la vista de tres cuartas partes de la congregación a menos que estiraran el cuello, suponía una situación muy diferente. Es posible que Bach como director ejerciera un control total e hiperactivo de los conjuntos a su cargo (como pudo comprobar personalmente el director Gesner en el último capítulo (pp. 363-364), así como los ciudadanos pudientes y miembros del concejo que tenían reservados sus bancos y estrados cerca de la galería del coro); pero no es de extrañar que, en términos generales, se confiriera menos autoridad (y mucho menos glamour) a Bach en sus papeles de director de coro y orquesta que a Bach el organista virtuoso.

En la época de Bach, la iglesia seguía siendo el centro de la sociedad de Leipzig. Para sus ciudadanos era un lugar de encuentro: con Dios, pero también con sus vecinos, semana tras semana. Las tres décadas posteriores a la Guerra de los Treinta Años habían conocido un notable incremento en la asistencia a la iglesia. Las dos principales iglesias de Leipzig, la Thomaskirche y la Nikolaikirche, habían pasado a estar progresivamente más llenas los domingos, y en 1694 el concejo municipal autorizó la renovación de las dos desvencijadas iglesias. Se reabrió la desacralizada Barfüsserkirche franciscana para su uso luterano como la Neukirche en 1699 y pronto se convirtió en el centro para la interpretación de música sacra vanguardista,y una década después se procedió a remodelar la Paulinerkirche. La Georgenkirche se construyó en torno a la misma época y, finalmente, la Petrikirche se amplió en 1712. Para entonces, Leipzig, tal como lo expresaba una ordenanza eclesiástica, se había convertido en una «ciudad de iglesias»[37] en la que cada semana había veintidós servicios luteranos con sermones para poder elegir, con nuevos servicios de Comunión entre semana y más servicios aún para orar. La enseñanza doctrinal se ofrecía cada domingo desde «seis púlpitos en seis casas de Dios diferentes»,[38] con una gran variedad en la oferta que se ofrecía en las dos iglesias de mayor tamaño y en las más pequeñas y periféricas; la iglesia de la universidad ocupaba otro nicho más y ofrecía servicios orientados hacia sectores diferentes de la socie-

dad.[39] Hubo prolongadas luchas de poder entre el consistorio y el concejo por prácticamente cualquier cosa: disputas por importantes trabajos de construcción, por la forma y contenido específicos de las diferentes liturgias, por la naturaleza de la congregación a que se supone que habrían de dirigirse, y hasta por la elección de himnos y la mejor manera de dirigir las sesiones de catecismo. Dentro de esta situación ya de por sí complicada, las intervenciones periódicas de las autoridades electorales de Dresde añadían otra dimensión al conflicto: una señal de que las categorías profanas de estatus, género y propiedad ya se habían extendido al ámbito religioso.

El principal servicio, o *Hauptgottesdienst*, que alternaba domingo tras domingo entre la Thomaskirche (la iglesia favorecida por el partido de la corte) y la Nikolaikirche (la iglesia preferida del partido de los Estados), constituía el principal acontecimiento religioso y social de la semana, comenzaba a las siete de la mañana y llegaba a durar hasta cuatro horas. El fenómeno de alrededor de nueve mil personas de la comunidad urbana (de una población total de unos treinta mil) que se reunían un domingo en el *Hauptgottdienst* en una de las dos principales iglesias de la ciudad—y que, una vez llenas, se acomodaban en las iglesias más pequeñas o se veían obligados a asistir a servicios posteriores—todavía nos impresionarían hoy día. A lo largo de todo el año (excepto durante Cuaresma y Adviento) este fenómeno le brindó a Bach los públicos más amplios a los que habría de dirigirse nunca: hasta dos mil quinientos asistentes sentados en bancos con asientos adicionales y un espacio para que otros quinientos estuvieran de pie, mientras que las «mujeres corrientes» se sentaban en las escaleras que ascendían a los balcones o galerías.* Pero ¿cuántas personas se encontraban realmente presentes en la iglesia cuando llegaba el momento en que se interpretaba la cantata? Como veremos enseguida, éste era el momento en el que muchos fieles programaban su entrada con ademanes teatrales.

Las dos principales iglesias de Leipzig estaban dispuestas como teatros de ópera, en función del rango social. Los asientos más prestigiosos (*Stühle* o *Stände* individuales, provistos de cerraduras y llaves) estaban colocados en bloques rectangulares, en contraposición a los más sencillos bancos (*Bänke*). Hasta la década de 1760 los asientos se transmitían como si fueran títulos de deuda a las generaciones sucesivas de una familia por las normas civiles que regulan la herencia (al igual que sigue sucediendo hoy en los principales teatros de ópera italianos, o en el Royal Albert Hall de Londres y en Wimbledon), y podían alquilarse o venderse por sumas considerables de dinero. Las distinciones se realizaban en función de la clase, la profesión y el género: las mujeres se situaban en la planta baja y los asientos más codiciados se encontraban lo más cerca posible del predicador en su púlpito; los hombres se colocaban sobre todo en los balcones, exactamente al contrario que en las sinagogas. De este modo, los ciudadanos más distinguidos y las mejores familias se hallaban separados y diseminados por toda la iglesia; para el común de los mortales únicamente había un espacio al fondo en el que podían estar de pie.

Aunque los bancos eran técnicamente propiedad de la iglesia, se tenían por un símbolo de estatus: la propiedad de una vivienda era una condición *sine qua non* para «poseer» un banco, y había detalladas regulaciones en relación con la transmisión de un título de un ocupante al siguiente. A partir de la década de 1660 zonas que habían estado reservadas

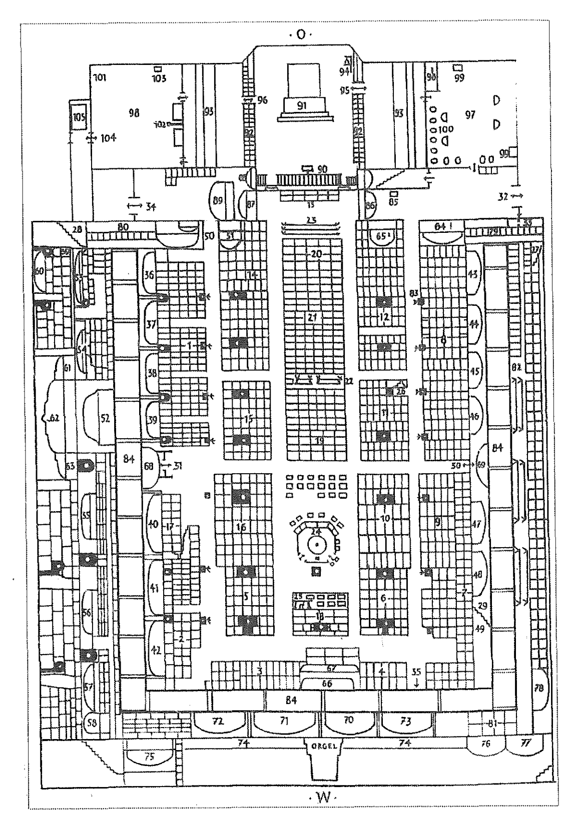
* Estas cifras no incluyen sirvientes y otros trabajadores cuyas opciones para asistir se limitaban a un servicio más breve al mediodía, «ya que se les impedía asistir al servicio matutino debido a la falta de espacio para estar sentados o de pie, o debido al necesario y lícito trabajo» (A. Bernd, *Eigene Lebens-Beschreibung*, 1738, pp. 96-97).

tradicionalmente para las clases sin propiedades fueron pasando a ser gradualmente propiedad de los concejales, recién investidos de poder, que cerraron grupos de bancos ya existentes y construyeron sus propias *Capellen* privadas, a menudo con entradas independientes, de tal modo que ellos y sus familias podían sentarse juntos sin tener que mezclarse con los fieles de a pie, violando así el precepto luterano de adorar a Dios en compañía del prójimo. Lejos de constituir una simple reunión de los fieles, un sacerdocio de los creyentes en el que todos son espiritualmente iguales ante Dios, el diseño interior de las dos principales iglesias y la estratificación social de la disposición de los asientos chocaba de pleno con la idea de una congregación luterana unida y que se reúne con el solo propósito de celebrar un culto comunitario. En cada una de las principales iglesias se construyeron más de treinta *Capellen*, algunas provistas de sus bibliotecas y estufas privadas, casi como segundos hogares para los miembros de la elite social. Adam Bernd describe cómo los ciudadanos más conspicuos podían perturbar el desarrollo de un sermón al dedicarse a hablar a voz en grito o incluso a reírse a carcajadas desde sus posiciones apartadas en sus *Capellen*. Es de suponer que harían lo mismo durante la interpretación de la cantata. Un personaje femenino en *Die vernünfftigen Tadlerinnen* (Las chismosas razonables, 1725), de Johann Christoph Gottsched, comenta maliciosamente sobre otra: «Dudo incluso de que fuera a la iglesia si no tuviera su propia *Capelle*, en la que podía refugiarse de los olores vulgares de la gente corriente cerrando las ventanas».[40]

El principal servicio dominical se estructuraba de tal modo que requería la implicación de los fieles en todos los momentos tradicionales, como el traslado hasta el altar para la Comunión, la señal para ponerse de pie en los himnos que cantaba la congregación y pasar durante la colecta unas bolsas que llevaban cosidas campanillas, un modo sugerente y quizá eficaz de arrancar unas monedas de bolsillos y monederos. La calidad del canto de los himnos por parte de la congregación parece haber variado de lo sublime (Ulm en 1629) a lo realmente deplorable (Bautzen en 1637). En 1703, según una fuente contemporánea:

> Con frecuencia se trata de un completo caos: algunos cantan deprisa, otros despacio; algunos tiran de la entonación hacia arriba, otros hacia abajo. Algunos cantan a la segunda, otros a la cuarta, éste a la quinta, aquél a la octava, cada uno en función de su propio placer. No existe orden, ni ritmo, ni armonía, ni delicadeza, sino en su mayor parte pura confusión.[41]

En la época en que Kuhnau y luego Bach fueron los principales responsables en Leipzig, el nivel estaba probablemente muy por encima de la media; pero no podemos estar seguros. ¿Qué quedaba del antiguo mantra pietista: que la música figurada muy elaborada ahuyentaba a los fieles y los convertía en espectadores pasivos, por lo que sus mentes vagaban sin rumbo, mientras que el canto congregacional los convertía en participantes activos y, por tanto, más devotos? Algunos seguían remitiéndose a san Agustín en busca de apoyo: «Cuando sucede que el canto me entretiene más de lo que me conmueve aquello que se canta, entonces soy culpable y habría sido mucho mejor no haber oído nunca la canción».[42] Los modernos defensores de la música figurada no podían refutar esto de forma categórica: su propósito, mantenían, era «instruir a los oyentes de un modo refinado y agradable» (Bokemeyer), «edificar a los oyentes» (Scheibe) y despertar sus emociones (Mattheson). En 1721, Gottfried Ephraim Scheibel planteó sucintamente la defensa de la unidad estilística: «El tono musical que procura placer en la ópera puede hacer lo mismo en la iglesia, sólo que el objeto del placer es diferente»,[43] un punto de vista en absoluto compartido universalmente. La inmensa mayoría necesitaba ser engatusada para acudir a la iglesia: y aquí, insiste Scheibel, había un in-



Esta reconstrucción de la disposición de los asientos muestra los bloques rectangulares de bancos en propiedad y los amplios espacios asignados a los coristas (n.os 70-73). (Imagen procedente de Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik, Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Breitkopf & Härtel, 1954. Reproducido con autorización).

centivo eficaz. A lo largo de toda la década de 1720 pueden encontrarse otras objeciones—no necesariamente por parte de los pietistas—a la intrusión de estilos de música vinculados al entretenimiento popular que hacían su entrada en la iglesia. El *Cantor* Martin Heinrich Fuhrmann, que ejercía en

Berlín, despotricaba contra los compositores «que vierten "queso fundido" [estupideces, en otras palabras] operístico en la música religiosa». Comparaba las piezas resultantes con «asados de cerdo o ternera» y «salchichas *cervelas* espirituales italianas» hechas de carne de mula o burro podrido con objeto de emponzoñar a la iglesia protestante alemana.[44]

Más problemático aún era el hábito tan extendido de que los fieles llegaran tarde y se marcharan pronto. Las iglesias de Leipzig estaban «bastante vacías» al comienzo del servicio, escribió Johann Friedrich Leibniz en 1694 y, según Christian Gerber, siguió ocurriendo lo mismo casi cuarenta años después por toda Sajonia. Para combatirlo, se promulgaron ordenanzas eclesiásticas; se designaron encargados de impedir que las personas salieran a todo correr «como ganado» después del sermón; y se ordenó a los predicadores que reprendieran a todos aquellos que no entraran en la iglesia a tiempo para cantar y que esperaban fuera hasta que se daba la señal de que el predicador estaba a punto de subir al púlpito. Parece ser que los miembros más distinguidos de la elite municipal de Leipzig—especialmente las mujeres—se enorgullecían de llegar hasta una hora tarde. Según Gerber, esto se debía a que eran demasiado perezosas para levantarse de la cama antes y, al contrario que la «gente común» que hacía su trabajo antes de ir a la iglesia, estas damas pasaban demasiado tiempo vistiéndose, acicalándose y bebiendo café.[45]* Al hacer su entrada de forma ostentosa justo a tiempo para el sermón y bajo la mirada al completo de todos los hombres

* Tanya Kevorkian (en *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig 1650-1750*, Aldershot y Burlington, Ashgate, 2007, p. 24) se refiere a los tipos inapropiados de lujo y moda de que se hacía gala en las iglesias de Leipzig. En 1742, los concejales expresaron sus preocupaciones sobre un tipo concreto de vestido, el *Reifrock*, con faldas tan anchas que las mujeres podían hacerse daño al caer del zócalo que había al lado de la pila bautismal («Kirche zu St. Nicolaus Verordnungen und Nachrichten...» (1740-1783), Stadtarchiv Leipzig, Stift. IX.B. 4).

sentados en las galerías, daban lugar inevitablemente a elaborados rituales formales de saludo: levantar el sombrero, inclinarse para saludar, dar la mano, etc. El consiguiente barullo coincidía exactamente con la interpretación de la *Predigtmusik*, la cantata dominical compuesta especialmente por Bach.

Gottsched hace una sátira de una mujer joven que está tomando rapé y se lo ofrece a sus admiradores masculinos desde su banco,[46] mientras que von Rohr reprende a los jóvenes petimetres por el modo en que hacen ostentación de sus malos modales: también llegan tarde, hablan, se duermen, molestan a sus vecinos refunfuñando y suspirando durante las oraciones, leyendo sus cartas o periódicos, una conducta que ellos mismos aborrecerían en el teatro de ópera.[47] Los fieles tenían la costumbre de hablar durante la música, aunque la generosa población de soldados y jornaleros, que estaban de pie al fondo de la iglesia en un domingo cualquiera, solía llevarse gran parte de las culpas (como «transeúntes» se les prohibía por ley la posibilidad de alquilar bancos). Aquí existen paralelismos visuales en los cuadros de artistas holandeses como Emanuel de Witte y Hendrick van Vliet, que retrataron a perros orinando en la Oude Kerk de Delft perfectamente encalada. Podría pensarse que era realmente difícil confiar en que pudiera escucharse la música sobre este trasfondo en que unos miraban a otros, se hablaba incesantemente, se arrojaban dardos de papel y otros objetos a las mujeres que estaban sentadas abajo, se lanzaban miradas libidinosas a damas jóvenes que constituían un buen partido e incluso había perros corriendo a sus anchas por el interior de la iglesia.*

* En 1722, un decreto electoral, que volvió a promulgarse en dos ocasiones en los años siguientes, intentaba contrarrestar la amenaza de una *turbatio sacrorum* provocada como consecuencia de realizar «paseos inapropiados de acá para allá durante el sermón y del lanzamiento [de objetos] desde las galerías a las mujeres que estaban abajo» (Christoph Ernst Sicul, *Annalium Lipsiensium*, Sectio XVII, 1724, pp. 207-208). En una carta escrita a su padre confesor, un pietista le decía que «durante los ser-

De las numerosas técnicas de choque que desarrolló Bach en sus cantatas sacras para captar la atención de sus oyentes distraidos mientras se sucedía todo este desbarajuste, sobresalen dos ejemplos. El domingo 15 de octubre de 1724 vio la luz por primera vez BWV 5, *Wo soll ich fliehen hin?* Una robusta aria para bajo con una parte *obbligato* para trompeta de una dificultad feroz enfrentada al resto de la orquesta describe las medidas que perseguían repeler a las «hordas infernales» (*Höllenheer*). Bach podría haber pensado que esta afirmación de liberación y triunfo, con sus repetidas órdenes de *Verstumme! Verstumme!* ('¡Callad!'), sería suficiente para impedir que los que llegaban tarde se dispusieran a hacer una entrada a lo grande o que se dedicaran al ritual de intercambiar saludos con sus vecinos. Seis meses más tarde ofreció un final más sutil e inesperado a una elaborada doble fuga coral con la que se cierra la cantata BWV 68 para el Lunes de Pentecostés, *Also hat Gott die Welt geliebt*. Siguiendo la sencilla división del mundo entre creyentes y escépticos, la elaboración contrapuntística de Bach está llena de energía contenida y de inventiva. Hacia su conclusión asigna de repente el primer tema musical a un nuevo texto: «porque él no ha creído en el nombre del único Hijo engendrado de Dios», que se canta una vez fuerte y otra vez suavemente. Este abrupto final parece calculado para provocar un buen sobresalto a una congregación que esperaba, pero no recibía, el coral tradi-

vicios, y especialmente durante la Comunión, sigue incurriéndose en una vergüenza y abominación públicas por medio de la opulencia excesiva en el vestido, los estilos y maneras *alamodische,* los empujones corporales por motivos de rango, y la envidia y los celos que despierta todo ello» (Johann Christian Lange en el Archiv der Franckeschen Stiftungen, Halle, D57: 42-77, 55 [1695]). Un concejal se lamentó de que «los jóvenes y otra chusma inútil» se retiraban a espacios situados detrás de las *Capellen* para montar barullo. Éstos son algunos de los documentos examinados por Tanya Kevorkian en relación con este tema de los problemas que se causaban al resto de la congregación (*Baroque Piety*, *op. cit.*, p. 34).

cional como coronación del conjunto y para conducirlos cómodamente de vuelta a la Tierra después de una dura homilía reprobatoria. Bach había propinado un golpe a traición.

Las autoridades temían que si «la música» dentro del servicio se prolongaba demasiado (o, a los ojos del clero, era demasiado entretenida, demasiado frívola o demasiado «operística»), podría suponer una distracción de la Palabra de Dios y proporcionar un pretexto para el desorden y para una conducta indisciplinada de uno u otro tipo. Encontramos un nuevo testimonio de este temor a un quebranto del orden civil en el decreto oficial que prescribía que todos los domingos y días festivos las puertas de la ciudad habrían de permanecer cerradas durante las horas diurnas, impidiendo así el tráfico rodado y restringiendo las idas y venidas a los peatones. En una fecha tan tardía como 1799 leemos que «cadenas de hierro en las calles y callejones cierran los accesos a las iglesias durante el servicio a fin de impedir toda perturbación»,[48] aunque no está claro si esto se hacía ostensiblemente para asegurar una atmósfera pacífica durante el propio servicio y para «fomentar la devoción»[49] en esos «días de ayuno, penitencia y oración» oficiales, o por miedo al desorden público provocado por quienes no podían (o querían) asistir a la iglesia. ¿Estaba pecando Bach de malicioso cuando escribió en 1728 al concejo que «Podría añadirse que cuando, además de la música concertada [i. e., la cantata], se cantan himnos muy largos, el servicio divino se demora y generalmente ha de hacerse frente a todo tipo de desórdenes»,[50] dando pábulo, en primer lugar, a la escasa simpatía que sentían las autoridades por los servicios largos que se prolongaban con música y, en segundo, a su temor al alboroto provocado por la multitud?*

* Dos siglos y medio después, en octubre de 1989, la Nikolaikirche vio cómo setecientos miembros del Partido Comunista y de la Stasi, preparados y armados para un motín, franquearon sus muros y entraron en la iglesia. Sorprendido por su llegada, el pastor Christian Führer les dio la bienvenida a su templo y los entretuvo con una elocuente alocución sobre «El sermón de la montaña» («Bienaventurados sean quienes hacen la paz»). Sólo cabe hacer conjeturas sobre si la Stasi se quedó más sorprendida por el sermón o por la pacífica procesión que se celebró a continuación en la que los fieles iban portando velas.

Nuestros esquemas modernos de escucha en la sala de conciertos y de decoro en el servicio eclesiástico heredados de las convenciones decimonónicas no nos resultan de ninguna ayuda al evaluar el modo en que fue recibida en su tiempo la música de Bach. Nos brindan una falsa perspectiva sobre las costumbres de la congregación lipsiense del compositor, para la que ni la puntualidad ni la escucha en silencio estaban consideradas *de rigueur*. Sin embargo, el fundador de su rama del cristianismo, Martín Lutero, había santificado de manera inequívoca el proceso de escucha: la Palabra de Dios no era texto, insistía, sino sonido o, mejor, voz, que había de ser oída y escuchada: *Vox est anima verbi* ('La voz es el alma de la palabra'). Pero, se lamentaba, «no escuchamos, ni siquiera cuando todo el mundo y todas las criaturas nos gritan, y Dios está dirigiéndose a nosotros con sus promesas».[51] Se mostró igual de crítico con quienes «sólo cantan con los demás o leen los salmos como si no tuvieran nada que ver con nosotros; deberíamos más bien leerlos y cantarlos de tal modo que nos veamos mejorados por ellos, que nuestra fe se vea fortalecida y nuestra conciencia sea consolada en todo tipo de tribulación».[52] La escucha genuina es, por tanto, una actividad sacramental y nos pone en contacto con la gracia divina: «al escuchar una obra musical, no escuchamos sólo a los músicos, sino también el sonido de la resonancia de nuestro propio cuerpo, como un modo de responder al espíritu de la pieza y a su verdad, que reclama y persigue transformarnos».[53] Cabe preguntarse por qué el clero de la época de

Bach se mostró igual de enfático sobre el tema. A cualquier miembro de su congregación que fuera sorprendido prestando más atención a la cantata que al sermón, los pastores—sospechamos—podrían haberle contestado que la predicación de la Palabra era el culmen de la actividad religiosa, mientras que la música, aunque había de ser bienvenida, era su sierva (no siempre dócil).

En cuanto compositor que estaba dirigiéndose a un público cautivo, Bach parece haber tensado todos y cada uno de los músculos imaginativos de su cuerpo para establecer una conexión con sus oyentes. Al tener que contar con su participación activa, los signos de falta de atención deben de haberle parecido desesperantemente frustrantes. A partir de sus propias experiencias, Mattheson escribió:

> La mayoría de los oyentes musicales son personas sin conocimientos con respecto al arte. Qué gran hazaña he llevado a cabo cuando sé cómo disfrazar una pieza artística [*Kunst-Stück*] para sus oídos, de tal modo que cuando la oyen ni siquiera son conscientes en absoluto de ello. ¡Qué milagro! ¡Igual que un campesino-granjero que engullera sin saberlo, junto con su *sauerkraut*, un canario asado de seis táleros y al terminar sientiera que habría preferido con mucho llenarse la panza con cerdo asado![54]

Valerse del artificio animado por el desdén hacia sus oyentes no era la manera de proceder de Bach. Al contrario que Mattheson, es probable que no le preocupara especialmente que pudieran o no percibir las complejas elaboraciones de su música siempre y cuando no se distrajeran de su contenido. Y él era perfectamente capaz, cuando se lo proponía, de ofrecer a su congregación música que resultara fácil a sus oídos, como nos muestran algunas de sus cantatas.

Aquí asoma una extraña ironía. Cabría suponer que a los oyentes y amantes de la música entusiastas, así como a los creyentes acérrimos, les habría irritado el alboroto generalizado que reinaba durante el servicio religioso, y su disfrute se habría visto afectado aún más por las miradas desaprobatorias de aquellos miembros del clero de apariencia pietista. Sin embargo, en el café, un entorno profano y, podrían defender algunos, moralmente cuestionable, una audiencia más selecta y con más criterio sí escuchaba y prestaba atención a la música.* También podría darse el caso de que en los conciertos ofrecidos en los cafés estuviera el origen de la moral profana alemana resumida en el aforismo de Séneca y adoptada más tarde por la Orquesta de la Gewandhaus. Gracias a los protocolos de otros conciertos de un *collegium* en la cercana Delitzsch sabemos que se daba por hecho que los oyentes «recordarían (y sin una advertencia formal) que las buenas maneras exigen que han de abstenerse de jugar a las cartas o perseguir otros placeres que pudieran perturbar al *collegium*».[55] Un estudiante de la Universidad de Jena estaba muy preocupado por si su placer al oír tocar a sus amigos en el *collegium musicum* local se veía puesto en peligro por «permitirse el consumo inhumano de alcohol, lo cual siempre produce en mí una absoluta repugnancia».[56] Los oyentes que se congregaban allí podían esperar que se les ofrecieran «los momentos más agradables» en los que la «Música suena dulcemente en medio de la calma. | Aquí reina una voluntad silenciada, | el sosiego a menudo se impone».[57] Hay un elemento de ironía adicional en el sentido de que la música de Bach se ha valorado casi siempre en el marco de un entorno concertístico profano que ha adoptado parte del ceremonial de la religión. Esto incluye un halo de reverencia religiosa

* Es posible que entre la audiencia hubiera miembros de la congregación que, como en Augsburgo, sentían que necesitaban más música (o un ambiente más silencioso) de la que se ofrecía habitualmente en la iglesia, como señaló Christian Gabriel Fischer después de su visita a la ciudad en 1731 (N. I. Gerlach, *Zwölffte Reise durch die mehresten Kreise Teutschlandes* [...] *Hoffe durch Christian Gabriel Fischer vom 3 April 1731 bis 12 October 1731*).

que los oyentes alemanes han otorgado a la música de Bach desde el siglo XIX, tanto dentro como fuera de la iglesia (y en los recitales de órgano incluso hasta hoy).

Está claro que aquí no puede trazarse, pues, una simple distinción en los hábitos de escucha contemporáneos, entre «ensimismamiento» (en la iglesia) y «diversión» (en los cafés), o entre distracción y atención. El muy consolidado concepto de *Affektenlehre*, la doctrina según la cual el papel de la música consiste en despertar los sentimientos de compositor, intérprete y audiencia por igual, seguía siendo válido al margen del lugar en que se ofreciera.[58] Por el solo hecho de que asistir a interpretaciones musicales fuera una actividad social no hay que deducir necesariamente que la escucha fuera superficial;[59] pero tampoco que, dado que muchos eran conocedores (*Kenner*), existiera de forma automática un alto grado de sagrada atención (aunque algunos de los asistentes podrían haber considerado que ésta era la actitud apropiada). Había un poco de unas cosas y otras, como sabemos por el relato de Johann Andreas Cramer después de asistir a una interpretación del Großes Concert de Leipzig, fundado por «dieciséis personas, algunas nobles y otras burguesas», el 11 de marzo de 1743:

Esta sociedad se reúne una vez por semana en invierno, y una vez cada catorce días en verano. Las decoraciones en la sala en que se celebran sus reuniones demuestran tan buen gusto que los ojos se sienten complacidos sin verse distraídos, y se pone un grado idéntico de cuidado en cualesquiera otros detalles para asegurarse de que los participantes se sienten a gusto. Según los expertos, la sociedad se honra a sí misma tanto en la selección de sus miembros, que fomentan el deleite del grupo con sus aptitudes musicales, como en la selección de las piezas que interpretan, que están compuestas por los maestros más famosos y más capaces. Aunque la organización no permite que toda la ciudad participe en sus actos, las buenas maneras y la *politesse* son bienvenidas, y el modo en que se les permite tomar parte es tan desinteresado como *galant*.

Merece ser mencionada aquí la atención a la música que domina en las reuniones de la sociedad. Todas las artes, que atraen por medio de las bellezas de la armonía, y que despiertan diversas pasiones del corazón, requieren atención, a fin de que sus efectos no se vean perturbados. Sólo el silencio durante las interpretaciones musicales puede satisfacer a quienes tienen ambiciones como oyentes. Para un experto cuyo oído musical no desee perderse un solo golpe de arco del violín de [Carl Gotthelf] Gerlach, cualquier ruido—por pequeño que sea—resulta intolerable. En una obra maestra no hay notas o sonidos que carezcan de importancia, y un solo compás mal escuchado puede privarte de una gran parte del placer perseguido por su compositor. Me siento tan ofendido por personas que me hacen preguntas mientras estoy escuchando que es como si se burlasen de mí, y juzgo despiadadamente a quienes no prestan atención a la música como personas carentes de sensibilidad y de gusto.

No puedo ocultar el fastidio que despertó en mí el vecino que tenía a mi lado en un reciente concierto, y no puedo perdonarle aun a pesar de que (sin reconocerme) haya alabado mis escritos en otros contextos. El hecho de que compartiera pensamientos que me distrajeron mientras estaban interpretando la música destruyó toda mi confianza en sus alabanzas. Ahí estaba yo, sentado, escuchando como alguien cuya alma en su totalidad había visto restaurado su orden gracias a la música, de tal modo que el placer podía encontrar un camino totalmente expedito e introducirse por cada resquicio de mi ser. Un solo, que el señor Landvogt tocó a la flauta, me sumió en un estado mental de arrobamiento, y me disponía a quedar completamente embriagado por la música, a perderme en medio de la dicha, cuando este impúdico vecino se movió de repente y se acercó a mi oído, provocando que se dieran a la fuga los sonidos suaves y obsequiosos, y me preguntó con una expresión de complicidad: «¿Se ha enterado de que han vuelto a hacerse con Bochetta y que se espera que los turcos se reagrupen en las provincias europeas?». Furioso por haber visto perturbado mi apacible éxtasis, mi respuesta le dio probablemente una pobre impresión de mis conocimientos de ciencia política. Le dije con tanta premura como me fue posible: «¡No!».[60]

El relato de Cramer, aun siendo tendencioso, es justo el tipo de testimonio que echamos de menos para la música sacra de Bach y la manera en que fue recibida en su época. Pero al menos sirve para recordarnos que la música depende en última instancia de cierto grado de silencio y de la capacidad del oyente para *oír*. John Butt divide la escucha en tres categorías interrelacionadas. La primera ejemplifica «la naturaleza de virtualmente toda la música orientada hacia un oyente general»; la segunda, «los numerosos tipos de música que están específicamente orientados a un tipo concreto de oyente»; mientras que la tercera guarda relación con «el tipo de oyente que crea una sensación específica del yo a lo largo de toda la experiencia de la escucha». Cramer se encuadraba claramente en esta última categoría. Aunque más esquiva, polémica y más difícil de definir, esta tercera categoría apunta a «la noción de un oyente "interno" o "implícito", alguien latente en el modo en que la música parece haberse conformado».* Esto parece particularmente cierto en el caso de Bach y del impacto que tal vez tuviera en algunos de sus oyentes, tanto en su momento como posteriormente. Según Butt:

> La mayoría de los aspectos del culto luterano estaban concebidos para disponer al oyente no sólo a una experiencia directa de los acontecimientos, relatos o doctrinas bíblicos que resultaban apropiados para ese día en concreto, sino también para realizar conexiones y asumir profundamente lecciones específicas aprendidas del sacrificio de Cristo.

* Como veremos en el capítulo siguiente, y en el contexto de las cantatas sacras de Bach, podemos concluir con John Butt que la «música posee una función narrativa independiente sólo cuando hace algo excepcional, algo que es contrario a las demandas de la narración existente» (J. Butt, «Do Musical Works Contain an Implied Listener?», JRMA, vol. 135, número especial 1, 2010, pp. 8-10).

La música, como hemos visto antes, parece realizada «para ajustarse como un guante a la sensación de que el oyente se encuentra presente».[61]

Fueron necesarias muchas décadas después de la muerte de Bach antes de que la costumbre del disfrute devoto de la música se trasladara de la iglesia (si es que llegó a existir alguna vez realmente con algún grado de regularidad) a la sala de conciertos. Antes de que Goethe y otros enseñaran a las audiencias aquello que tendríamos por buenas maneras musicales y hábitos de interiorización silenciosa (lo que Peter Gay llama «el ideal decimonónico de autocontrol en aras de las exquisitas, aunque pospuestas, recompensas psicológicas»), compositores tan diferentes como Gluck, Mozart, Rossini y Spohr tuvieron que aprender por igual a soportar la retahíla de conversaciones, los juegos de cartas y el ruido que hacía la concurrencia mientras tomaba sorbetes, así como las frecuentes idas y venidas al mismo tiempo que estaba interpretándose su música. Entretanto, los aristócratas se burlaron con ganas de la costumbre burguesa de asistir seriamente a actos musicales para escuchar, ya que nada resultaba «tan deplorable como escuchar una obra como un vendedor callejero o un provinciano que acaba de aterrizar», como escribió un autor francés en la época.[62] ¿Es absolutamente natural sentarse inmóvil cuando se escucha música, o la práctica de prestar una «íntegra atención silenciosa a una interpretación musical distorsiona los impulsos humanos básicos»: la sublimación «del impulso de verse involucrado activamente»? Gay sostiene que «escuchar despierta el deseo de remedar ritmos marcados, sonoridades semejantes a una marcha, crescendos conmovedores».[63] Cabe imaginar muy bien los diversos tipos de lucha interior que se produjeron en los primeros oyentes de Bach entre deseos enfrentados: escuchar atentamente, hacer comentarios, marcar el tempo, tararear la música con la boca cerrada, o ignorarla por completo.

Algunos comentaristas de la segunda mitad del siglo pasado defendieron que en torno a 1729-1730 Bach empezó a desilusionarse con la tarea de componer cantatas religiosas y que es posible que hubiera quedado creativamente exhausto, o incluso que sufriera algún tipo de crisis de fe. Estas afirmaciones representan un tipo de reacción (o sobrerreacción) a la investigación forense llevada a cabo en la década de 1950 por Alfred Dürr y Georg von Dadelsen, quienes propusieron entre ambos una cronología radicalmente nueva de la composición de las cantatas sacras basada en el análisis de las marcas de agua. En ella se mostraba que su creación se había concentrado en los primeros tres años de estancia de Bach en Leipzig como *Cantor* y que el ritmo decaería durante los dos años siguientes. «Como consecuencia de la nueva cronología se ha producido un desprendimiento de tierras», proclamó el estudioso protestante alemán Friedrich Blume en una reunión de la Sociedad Internacional Bach en Maguncia en junio de 1962. Se atrevió a preguntar:

> ¿Sentía Bach una especial predilección por la música religiosa? ¿Era para él una necesidad espiritual? Probablemente no. En cualquier caso, no contamos con ninguna prueba de que así fuera. Bach, el supremo *Cantor*, el siervo creativo de la Palabra de Dios, el luterano acérrimo, es una leyenda. Tendrá que ser enterrada junto con todas las demás tradicionales y amadas ilusiones románticas.[64]

Que Blume exageró su argumento es algo que está hoy generalmente aceptado y debe resultar evidente a partir de la reconstrucción contextual y de los retazos de testimonios biográficos que hemos intentado reunir en los capítulos anteriores. Blume estaba realizando un intento loable de reajustar la imagen heredada de Bach a la luz de la nueva cronología y de advertirnos contra la tentación de basar nuestras conclusiones únicamente en aquellas obras que han sobrevivido

al paso del tiempo. Su razonado correctivo a la imagen convencional de Bach era que:

> Es más práctico, más humano [...] un hombre ligado a su propia época con cada fibra de su ser, un hombre que acoge con entusiasmo las tendencias que apuntan prometedoramente al futuro, pero que dedica con diligencia todos sus poderes al oficio tradicional de *Cantor* cuando recae sobre él: un hombre que se sitúa en el linde entre dos épocas y que es consciente de ese hecho.

Resulta difícil refutar esto. Tampoco puede reprochársele nada por haber sugerido que «la resistencia del *Cantor* a las estrecheces del régimen eclesiástico se hizo más profunda».[65] Pero podría haber otras explicaciones del abandono de la composición de cantatas además de las que él propuso. De entrada, es posible que Bach sintiera hacia 1729-1730 que ya había proporcionado a las principales iglesias de Leipzig un repertorio de cantatas lo suficientemente rico para satisfacer la mayor parte de las necesidades futuras.

Ahora estamos mejor situados que Blume para indagar en las estrategias que desarrolló Bach para interrumpir la rutina semanal de composición de cantatas.[66] Durante los años centrales de la década de 1730, por ejemplo, se valió regularmente de cantatas por regla general más ligeras y menos exigentes de otros compositores, como Telemann y su propio primo Johann Ludwig Bach, y en 1735-1736 recurrió a todo un ciclo anual de cantatas, *Das Saitenspiel des Herzens*, de Gottfried Heinrich Stölzel, de quien ya había interpretado su oratorio para la Pasión (*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*) en 1734. Utilizar la música de estos y otros compositores en lugar de la suya propia, al tiempo que seguía cumpliendo con sus obligaciones como *Cantor*, debe de haber supuesto un alivio para él; es posible que hubiese también un dejo de contrariedad, como si estuviera diciendo a los miembros de su congregación: «No habéis podido tomaros

la molestia de esforzaros en escuchar mi música o de prestarle un mínimo de atención, así que aquí tenéis un poco de *Gebrauchsmusik* de otros compositores que se adecuan mejor a vuestros gustos y niveles de concentración».

Aun sin un dejo de rebeldía semejante, es posible que Bach hubiese empezado a sentir que la comunidad de creencia y convención que compartió en otro tiempo con su congregación estaba empezando ahora a modificarse, o incluso a deshacerse. Probablemente nunca se dio un consenso pleno sobre la naturaleza sacra de la música *per se*, ni entre los religiosos de Leipzig (divididos, como hemos visto), ni entre sus superiores en el concejo (que se hallaban igualmente divididos), a pesar de que se negociara entre ellos un entendimiento prendido con alfileres entre Bach y (parte de) su congregación, una vez que los miembros más conservadores se hubieran repuesto de la conmoción inicial del estilo de sus cantatas. Puede que Bach tuviera una visión diferente de su música religiosa en estos años centrales de su vida, concediendo cada vez más valor a su factura y a sus cualidades musicales intrínsecas más que a su utilidad contingente. Esto lo ponía en una menor sintonía aún con los teóricos, los teólogos y la nueva generación de estetas «ilustrados» que favorecían el estilo *galant*.

Es posible detectar una corroboración de este cambio de actitud en la trilogía de oratorios interrelacionados que escribió para Navidad, Pascua y la Ascensión desde mediados hasta finales de la década de 1730, todos los cuales nacieron a partir de *drammi per musica* profanos. En 1725, Bach había adaptado a toda prisa un *dramma* de este tipo que había compuesto recientemente para la corte de Weissenfels, BWV 249a, y lo había convertido en una cantata de Pascua: transformó, de manera no del todo convincente, a cuatro pastores y pastoras procedentes de un entorno teatral ambientado en la Arcadia, en los discípulos de Cristo que se apresuran a acudir a la tumba vacía. No había corales. Una década más tarde, sus adaptaciones de oratorios adoptan un tono diferente

y se pintan sobre un lienzo mucho más amplio. Cuando volvió sobre la misma cantata de Pascua en torno a 1738, nació el *Oratorio de Pascua* (BWV 249), un fruto mucho más pulido, expandido y reinstrumentado, y sujeto posteriormente a una nueva revisión entre 1743 y 1746 (su última interpretación se produjo el 6 de abril de 1749), con el dúo inicial expandido en forma de coro. La anterior identificación de las partes vocales con los papeles de las dos Marías, Pedro y Juan se había visto ahora virtualmente suprimida. Resulta evidente que el propósito de Bach aquí era eliminar el sabor teatral de la versión menos sofisticada de la cantata y poner un énfasis más sistemáticamente meditativo en la narración de las Escrituras, en la que resulta primordial la expresión de respuestas humanas emocionales a la Resurrección. Basar un oratorio bíblico que celebra el nacimiento de Cristo como soberano del cielo y la tierra en la historia de Hércules, famoso en la mitología como el hombre más fuerte del mundo—y, por tanto, un encomio adulador para el príncipe heredero de Sajonia, para quien fue escrita en 1733—no era una estrategia exenta de riesgos. Al margen de que sus primeros oyentes detectaran o no (o de que les preocupara el asunto lo más mínimo) el reciclado integral de material procedente de BWV 213, *Herkules auf dem Scheidewege*, a fin de que entrara a formar parte del *Oratorio de Navidad*, el hecho de que Bach logre aunar los mundos profano, divino y mitológico con tanta tersura confiere un sabor moderno cuasi «ilustrado» al trasplante, que se encuentra absolutamente en consonancia con el *Zeitgeist* dominante.

Otra posible explicación para la decisión de Bach de cambiar de géneros y de foros para sus actividades durante estos años cruciales podría no tener nada que ver con las acusaciones formuladas en el siglo XX de un fervor religioso menoscabado, o de una pérdida de complicidad con sus oyentes. Sí podría guardar relación, por el contrario, con un deseo de cambiar de aires (aun dentro de las murallas urbanas de Leipzig)

y con un deseo de contactar con un nuevo grupo de oyentes libres del peso del protocolo eclesiástico. Aquí sí que había sólidas razones para que asumiera el control del *collegium musicum* de la universidad en 1729. Desde este laboratorio podía conseguir varias cosas: podía reforzar los lazos con los músicos universitarios y negociar favores con ellos; podía ofrecer a sus dos hijos mayores y a otros alumnos destacados una plataforma y una experiencia valiosa antes de que se marcharan para ocupar puestos en otras ciudades; y podía ampliar su producción de cantatas celebratorias para la familia real sajona y actuar como intermediario artístico entre ellos y la universidad. Además, podía cimentar vínculos con la *intelligentsia* de Leipzig e intentar satisfacer algunas de sus necesidades culturales. Parece probable que, en esta cultura urbana profana, Bach también tomara algunas otras decisiones deliberadas, características de su curiosidad y de esos abruptos cambios de género compositivo con los que nos encontramos en diversos momentos de su carrera: familiarizarse con obras instrumentales de contemporáneos como Benda, Graun y Telemann; presentar obras de sus dos hijos mayores escritas «en un estilo avanzado y popular»;[67] e interpretar cantatas italianas escogidas y arias de compositores de ópera como Porpora, Scarlatti y Händel. Todo ello le brindó un nuevo y fundamental punto de partida, y supuso un acicate para sus propias composiciones en los géneros de moda de la época (BWV 203 y 209).

En el curso de su carrera, Bach compuso para oyentes muy diferentes: en cumplimiento de sus obligaciones oficiales, de resultas de una obligación moral para con su «prójimo» y, aunque él no lo habría formulado en estos términos, para satisfacer su propio impulso creador. Buscamos cualquier cosa, incluso referencias ocasionales en diarios y cartas de quienes asistieron a los servicios eclesiásticos, para rellenar

las deplorables lagunas en nuestro conocimiento de cómo reaccionaron los oyentes de la época ante su música. La euforia y el fervor de las reacciones del público de nuestro propio tiempo—claros signos de cuán profundamente sigue afectando la música de Bach a las personas de todas las épocas, religiones y entornos sociales—no constituyen por sí mismos ninguna guía de cómo reaccionaron sus coetáneos a las interpretaciones que el propio Bach ofrecía de su música. Sin embargo, estoy convencido de que en algún momento de los próximos años los sabuesos con ojos de lince del Bach-Archiv de Leipzig acabarán dando con correspondencia, quizá en las más oscuras bibliotecas de provincias de Alemania oriental, y entonces contaremos ya con el testimonio directo que llevamos tanto tiempo buscando. Sencillamente, la música de Bach no puede haberse pasado por alto con indiferencia. Tal vez provocó placer, asombro, desconcierto, aversión incluso: pudo suscitar cualquiera de estas cosas, pero no el mero desinterés.*

Al mismo tiempo, resulta extremadamente engañoso ver a Bach exclusivamente como un compositor para la iglesia, que se pasó a la composición profana sólo cuando las circunstancias se volvieron en contra de sus contribuciones creativas a la liturgia. No hay duda de que la visión que tenía de su arte era que se trataba de un don de Dios y de algo muy sólido, además de creer que estaba predestinado a ello tanto vocacional como dinásticamente (como hemos visto en los capítulos 3 y 5), pero no hay motivos en absoluto para supo-

* Como un director extranjero que ha sido invitado a interpretar la música religiosa de Bach en su país, al frente de un coro predominantemente inglés y un grupo auténticamente cosmopolita de instrumentistas (que responde al engañoso nombre de los English Baroque Soloists), me ha asombrado una y otra vez la excepcional atención que prestan las audiencias germanófonas, tanto en la antigua DDR como en la República Federal. Trescientos años después de haber visto la luz, se tiene la sensación de que ésta sigue siendo *su* música.

ner que tenía a su música profana en menor consideración que a su música sacra. Dicho esto, sorprendido en un estado de ánimo determinado, podría haberse mostrado de acuerdo con su predecesor Johann Kuhnau cuando afirmó que en la música religiosa «el lugar y el texto sagrados requieren todo el arte, esplendor, *modestie* y devoción posibles; aquí, en las obras profanas, las buenas piezas pueden parecer casi malas, curiosas, ridículas y pueden surgir melodías que van dando saltos en exceso y transgreden las reglas del arte».[68]

Esto podría ayudar a explicar la falta de entusiasmo que sentía Bach por la ópera convencional y la observación desdeñosa (o, en el mejor de los casos, irónica) sobre las «bonitas cancioncillas» que había oído en Dresde, así como el hecho de que nunca compusiera en ese género.* Este retraimiento se amplió a las cantatas de cámara profanas y a las odas celebratorias denominadas *drammi per musica* que se han conservado de sus primeros años en Leipzig (BWV 201, 205 y 207), un género descrito por Gottsched como «pequeñas óperas u operetas» que, sin embargo, «raramente encuentran acomodo en el escenario». Resulta significativo que, cuando se queja de los malos hábitos de poetas y músicos, Gottsched alabe en concreto a Hurlebusch y Händel, pero no a Bach.[69]

La verdad es que, a pesar de todos sus logros técnicos, los *drammi per musica* de Bach son mucho menos dramáticos que un buen número de sus cantatas sacras, y curiosamente parece mucho más difícil para nosotros reconstruir un con-

* Esto aparece en el capítulo 8 de la biografía de Forkel, cuando describe cuán cortésmente era recibido Bach en sus visitas a la Ópera de Dresde con su hijo mayor: «Solía decir de broma, algunos días antes de su partida: "Friedemann, ¿no vamos a ir otra vez a oír las bonitas cancioncillas?". Por inocente que sea en sí misma esta broma, estoy convencido de que Bach no habría dicho algo así a nadie excepto a su hijo que, por entonces, ya sabía lo que era grande en el arte y lo que no era más que bonito y agradable» (J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802, p. 86).

texto vivo para la música celebratoria de Bach que para su música religiosa, a pesar de las complicaciones que se derivan de las creencias. Evocan hermosamente los alrededores pastoriles de Leipzig, pero de una manera menos vívida que en su transferencia natural de imágenes rurales a textos religiosos contemplativos. En una sociedad predominantemente agrícola como la de la Sajonia en el siglo XVIII, existía una estrecha vinculación de las estaciones con los patrones de la vida cotidiana y las preocupaciones del cristianismo, e incluso para la audiencia urbana de Bach no habría resultado nada peculiar o pintoresco oír música pastoril como una metáfora de su propia comunidad luterana cuidada por Jesús como la encarnación del Buen Pastor. La creencia es el motor de esta música pastoril y el propósito de Bach era demostrar que, con ayuda de Cristo, la «pradera del cielo» no es una Arcadia perdida, sino un destino que resulta alcanzable de modo realista.

No hay nada de esto en las cantatas profanas de su época de Leipzig.* Encontramos más bien el equivalente en el arte barroco francés: pintores como Pater y Lancret que se esforzaban por ir más allá de los bonitos convencionalismos de la forma y reproducir el mundo encantado de su maestro Watteau, cuyas *fêtes galantes* sugieren a menudo un ansia profunda y sencilla de algo que está fuera de nuestro alcance y más allá de las creencias. En estas y en otras obras la sensación que se tiene es que Bach estaba viéndose arrastrado hacia el mundo de la música *galant* que habían abrazado sus hijos más allá de lo que resultaba enteramente natural para él.

* ¿Por qué se mostró aparentemente incapaz de reproducir, por no hablar de trascender, la genuina belleza pastoril de la *Cantata de caza* compuesta en sus años de Weimar (BWV 208)? Allí, en el más famoso de todos sus minipoemas sinfónicos pastoriles, «Schafe können sicher weiden», consigue (aunque con una pizca de sentimentalismo) conectar lo profano y lo sagrado, de tal modo que tras el homenaje adulador rendido al benéfico gobierno aristocrático del duque Cristian de Weissenfels se encuentra la imagen bondadosa de Jesús como el Buen Pastor.

Aunque fue su segundo hijo, Carl Philipp Emanuel, quien sería conocido en su momento como el más famoso cultivador de la estética de la *Empfindsamkeit* ('sensibilidad'), Johann Sebastian demostró ser igualmente experto a la hora de establecer un vínculo emocional directo con sus oyentes cuando así se precisaba.

El contexto para la interpretación pública de música de Bach en Leipzig tenía diversas capas: los aspectos comerciales, políticos, litúrgicos y sociales pugnaban entre sí para verse incluidos. Leipzig ilustra la creciente secularización de la sociedad alemana de mediados del siglo XVIII, en la que estaban entretejiéndose preocupaciones sociales acuciantes en una comunidad urbana que se expandía rápidamente y los efectos que iba provocando por debajo la *Aufklärung*, o Edad de la Razón, etiquetas bajo las cuales subsumimos por lo demás el siglo de manera abstracta. En los actos ceremoniales públicos que se ofrecían al aire libre en el centro de la ciudad, Bach tenía relativamente las manos libres para elegir los estilos musicales y sus colaboradores literarios, por más que hubiera de adoptar un tono convencional cuando actuaba como maestro de las ceremonias musicales durante las visitas a Leipzig del elector y su familia (lo cual acabaría proporcionándole un prestigioso y muy codiciado título cortesano, un contrapeso a su esclavitud respecto al concejo municipal). Los conciertos del *collegium* en el café lo expusieron luego a una amplia variedad de estilos que nos recuerdan el lado proteico de su personalidad. Su música no cesaba de transformarse y el *galant* era sólo uno de los numerosos elementos que estaba dispuesto a absorber y abrazar en su propia obra, a partir de los cuales creó una síntesis que lograba trascender todas sus partes. Además estaba deseoso de estudiar la música de otros, estaba decidido a establecer conexiones con diferentes tipos de oyentes y se mostraba abierto

a ofrecer oportunidades a otros compositores e intérpretes (y no necesariamente almas gemelas).

Mientras que en sus ensayos y conciertos en el café podía preservar cierto grado de autonomía, cuando lo seguimos de regreso a la iglesia vemos que su margen de maniobra era mucho más restringido. Allí necesitaba pisar un camino correcto para evitar ofender involuntariamente los escrúpulos doctrinales del clero local, por un lado, al tiempo que satisfacía a sus patronos municipales que le pagaban su sueldo, por otro. Para el clero, la función de la cantata era inspirar devoción entre la congregación y ofrecer un anticipo atmosférico y tranquilizador del elemento principal: el sermón. Lo que más preocupaba a los concejales era que la música sacra evitara provocar desórdenes civiles y, a renglón seguido, que garantizara un «espectáculo» prestigioso con el que deslumbrar a quienes acudían a las ferias comerciales de la ciudad. Para Bach había unos niveles artísticos que defender, y tuvo que enfrentarse a menudo a las intromisiones del clero y a la oposición de los concejales, a ciertas dosis de indiferencia pública y de una conducta zafia, así como a riñas con ex alumnos desafectos y a las mezquinas críticas procedentes de ellos. Para ayudar a una congregación diversa que acudía a la iglesia con expectativas enormemente diferentes sobre el papel que desempeñaba allí la música, Bach hizo que se imprimieran y se pusieran a la venta los textos de sus cantatas. Incluso entonces existían marcadas diferencias en la capacidad de las personas para «oír» la música que él les ofrecía. Para un crítico profesional como Scheibe había esos «incómodos ruidos» que él decía ser capaz de identificar y que estropeaban la polifonía de Bach. Pero es más que probable que aquéllos fueran ocasionados por las deficiencias en la ejecución ofrecida por el grupo que dirigía el propio compositor, que no podía ensayar lo suficiente, o por el ruido ambiental dentro de la iglesia, o, por qué no, por las carencias auditivas del propio Scheibe, y no por ningún defecto de las composicio-

nes. El propósito de Bach, a fin de cuentas, era escribir música concebida para alabar a Dios y para elevar el espíritu de sus oyentes y cautivarlos.* Había empezado a acometer esta tarea en 1723 con unos ambiciosos planes de componer cinco ciclos integrados de cantatas, cada uno de ellos con una Pasión como joya central. De las cantatas precisamente vamos a ocuparnos a continuación.

* Como vimos en el capítulo 6, Bach se sintió atraído por el pasaje de 1 Crónicas 25 que guarda relación con el elaborado uso de la música en el culto del Templo y que veía como «el verdadero cimiento de toda la *Kirchenmusik* para agradar a Dios» (R. A. Leaver (ed.), *J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis, Concordia, 1985, pp. 93-96).

9
CICLOS Y TIEMPOS

Los ritos son en el tiempo lo que la morada en el espacio.
Bueno es que el tiempo que transcurre
no nos dé la sensación de gastarnos y perdernos
como un puñado de arena, sino de realizarnos.
Bueno es que el tiempo sea una obra.

Así voy, de fiesta en fiesta,
de aniversario en aniversario,
de vendimia en vendimia,
como iba
cuando niño
de la sala de reunión a la sala de descanso,
En la anchura del palacio de mi padre,
donde todos los pasos tenían sentido.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY,
Citadelle (1948)
[Traducción de Hellen Ferro]

Aparentemente, hoy tenemos pocos motivos para preocuparnos por las cantatas de Bach. Jamás concebidas para interpretarse o escucharse sino como parte de un extenso servicio religioso, fueron compuestas (y ensayadas) cada semana a gran velocidad para ejercer de anticipo del sermón dominical. El género es esencialmente una forma híbrida obsolescente, «compilada a partir de múltiples estilos de escritura».*

* Johann Mattheson describe su sucesión de recitativos y arias como pertenecientes al «estilo madrigalesco» (con lo cual se refería probablemente al estilo operístico del momento), sus coros y fugas polifónicos al «estilo motético», los acompañamientos e interludios al «estilo instrumental» y, finalmente, sus corales al «estilo melismático» (J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, trad. C. Harris, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, p. 215).

Los ejemplos de la forma tal como la cultivó Bach se estructuraban en una secuencia desgarbadamente desigual: lo más característico era un extenso coro inicial, seguido de parejas de recitativos que exhortaban y arias que reprendían, y a continuación un himno conclusivo para completar el conjunto. Sus textos (en su mayor parte anónimos) raras veces se elevan por encima del nivel de los ripios poéticos, mientras que la teología subyacente resulta en ocasiones poco apetecible: la humanidad aparece retratada revolcándose en la degradación y el pecado, el mundo es un hospital poblado de almas enfermas cuyos pecados supuran como forúnculos purulentos y excremento amarillo. ¿Qué puede hacerse con una cantata (BWV 199) que se abre con las palabras «Mi corazón nada en sangre, porque la prole del pecado me convierte en un monstruo a ojos de Dios [...] mis pecados son mis verdugos, mientras la prole de Adán me roba el sueño y debo esconderme de Él, Aquél de quien incluso los ángeles ocultan sus rostros»?[1] Quizá no suponga ninguna sorpresa descubrir que en vida de Bach se publicó únicamente una cantata—BWV 71, *Gott ist mein König*, escrita para la inauguración del concejo municipal de Mühlhausen en 1708—, mientras que, tras su muerte, el grueso de estas composiciones se distribuyeron entre cuatro de sus hijos y su viuda, pero con partituras y partes por separado. Algunas se mantuvieron durante un tiempo en el repertorio de sus sucesores, unas pocas se revivieron en forma expurgada, muchas se vendieron y un gran número desaparecieron en los recovecos de bibliotecas de iglesias o se perdieron para siempre.* Algunas se utilizaron para hacer fuegos.

¿A qué viene entonces tanto alboroto? Si hemos de creer al recientemente fallecido Charles Rosen, «la moderna ubicación de las cantatas como el principal logro de Bach no ha sido más que perjudicial: ha dado lugar a un énfasis excesivo en el simbolismo extramusical». Siendo como era un gran pianista, no es sorprendente que Rosen pensara que «ya es momento de volver a la antigua evaluación de la música para teclado de Bach como el centro de su obra».[2] Sin embargo, Rosen no logró explicar por qué los autores del *Nekrolog* situaron «cinco ciclos completos anuales de piezas eclesiásticas [*Kirchenstücke*],* para todos los domingos y días festivos» justo al comienzo de la lista de obras inéditas de Bach si ellos—y el propio Bach—no hubieran pensado que eran de una enorme importancia. Bach se veía como un músico perteneciente a una linaje de organistas-compositores del norte y el centro de Alemania que se consideraban representantes de la música moderna dentro de la vida de la iglesia luterana. Los ciclos fueron un tema y una presencia constante en su obra, así como un componente esencial de sus cantatas. Aunque el reto para él fue siempre hacer de cada composición una obra completa y armoniosa en sí misma, componer en ciclos le ofrecía la posibilidad de moldear una sola idea de múltiples maneras y de ampliar su espectro expresivo más allá de los horizontes visibles para cualquier otro compositor de su tiempo. Anton Webern captó la relevancia de esto en 1933 cuando escribió: «En Bach se encuentra todo: el desarrollo de las formas cíclicas, la conquista del reino de la tonalidad, el intento de producir un compendio del orden más elevado».[3] En términos de música concebida para su uso en

* Christoph Wolff calcula que casi dos quintas partes de las cantatas se perdieron de una manera u otra porque el patrimonio de Bach se dividió y repartió (C. Wolff, *The World of the Bach Cantatas*, Nueva York, Norton & Co., 1997, vol. 1 p. 5).

* *Kirchenstück* era sólo uno de los diversos nombres (incluidos también *Stück* o, sencillamente, *Musik*) que se daban a lo que, por conveniencia, los estudiosos y los músicos han llamado «cantatas». Desde las descripciones extrañamente indiscriminadas que Bach incorporó a sus obras más antiguas—*actus* (BWV 106), *concerto* (BWV 61), *motteto* (BWV 71)—, con la denominación *cantata* limitada tan sólo a dos obras juveniles, ambas para voz sola (BWV 52 y 199), podemos ver de forma manifiesta que el título no tenía una importancia decisiva.

la iglesia, los ciclos abrían para él una atractiva rutina a fin de poner a prueba su talento para reflejar la plenitud y la armonía de la creación de Dios y establecer una profunda conexión con lo que era esencialmente una antigua cosmología. Porque, como señala John Butt, «el tiempo cíclico es esencial para una aproximación litúrgica y ritualista a la religión, en la que importantes acontecimientos y aspectos del dogma se celebran dentro de un ciclo anual».[4]

Cuando finalmente se le presentó la oportunidad de componer cantatas religiosas con una cadencia mensual en la corte de Weimar, afrontó el desafío casi como si estuviera preparándose para otros retos futuros de mayor envergadura. Si tomamos, por ejemplo, las tres cantatas que escribió para el Adviento y la Navidad en 1714 y una cuarta compuesta dos años después, vemos que se unen de forma natural para integrar un plausible miniciclo. Oírlas en una secuencia es un poco como abrir las ventanas del calendario de Adviento de un niño: cada una de ellas es un brillante retazo, una historia enlazada por la metáfora subyacente del año viejo como el tiempo de Israel y el año nuevo como el tiempo de Cristo. La primera, BWV 61, *Nun komm, der Heiden Heiland* (para el Domingo de Adviento) aborda las esperanzas y los temores de la comunidad cristiana en el contexto del nacimiento de Jesús como el inicio del plan de Dios para nuestra salvación. La segunda, BWV 70a, *Wachet! Betet!*, se centra en la segunda venida de Cristo como juez del mundo, que comienza con una exhortación a observar y orar, y más tarde alude a la cautividad de Israel en Egipto y a la destrucción de Sodoma y Gomorra; funestas advertencias de que «esto es el fin de los tiempos» se ven mitigadas, sin embargo, por una visión de liberación y reconciliación final. A modo de contraste, BWV 63, *Christen, ätzet diesen Tag*, celebra la Navidad propiamente dicha como el día largamente esperado del cumplimiento de la promesa de Dios y del fin de la cautividad de Israel. En el centro mismo de la estructura simétrica de esta cantata encontramos la palabra *Gnaden*—la gracia que llega con el nacimiento de Cristo y, con él, la liberación de la humanidad del pecado y la muerte—, la misma palabra que santifica la ejecución de música cuando dos o tres personas se reúnen con el espíritu adecuado: «Allí donde hay música devocional, Dios y su gracia está siempre presente».*

Otra palabra, *Stein* ('piedra'), se encuentra en el centro de BWV 152, *Tritt auf die Glaubensbahn*, para el primer domingo después de Navidad: simboliza la piedra angular de la fe fijada por Dios en la encarnación de Jesús, pero también que las pasiones humanas pueden adoptar la forma de un impedimento para la salvación. Bach y su libretista Salomo Franck sacan mucho partido a esta dualidad: entre la caída inicial de la humanidad y la necesidad de humildad espiritual, y el triunfo de la fe y la consecución de la corona por parte del alma como la meta final del *Glaubensbahn* ('el camino', o 'tren', de la fe). La obra está construida como un diálogo alegórico entre Jesús (bajo) y el Alma (soprano), una íntima pieza camerística en la que tres instrumentos arcaicos—una flauta de pico, una viola d'amore y una viola da gamba—que representan el vie-

* Como ya hemos mencionado, ésta era una anotación (véase la lámina 13) que hizo Bach en el margen de su ejemplar de *Die Deutsche Bibel,* de Abraham Calov (véase H. H. Cox (ed.), *The Calov Bible of J. S. Bach*, Ann Arbor (Mich.), UMI Research Press, 1985), catalogada en su biblioteca en 1733. Pero dado que esta y otras notas marginales personales igualmente esclarecedoras nos revelan el sostén bíblico de su vocación como músico de iglesia, algunos estudiosos creen que Bach podría haber estado ya familiarizado con el comentario de Calov en una fecha muy anterior, cuando su actividad como compositor de cantatas sacras atravesaba su fase de mayor intensidad. Está claro que Bach valoraba enormemente el comentario de Calov. Cuando en 1742 compró en una subasta de libros un ejemplar de la edición de Altenburgo de los *Schriften* de Lutero en siete volúmenes que había pertenecido anteriormente a Calov, añadió una nota diciendo que pensaba que era la que Calov «probablemente utilizó para compilar su gran *Tütsche Bibel*» (véase R. A. Leaver, *Bach's Theological Library*, Neuhausen y Stuttgart, Hänser, 1983, p. 42). Los tres volúmenes de Calov fueron los primeros que figuraban en el inventario de sus bienes redactado tras su muerte en 1750.

jo orden (con la Roca de los Tiempos reforzada aún más eficazmente por el contrapunto «anticuado») se yuxtaponen a un oboe «moderno» y un bajo continuo que representan el nuevo. Se percibe el evidente placer que le produce a Bach la mezcla y la combinación de estos timbres instrumentales antes de su convergencia final destinada a reflejar la unidad de Jesús y el Alma. Defectos residuales del propio género raramente resultaban insuperables para Bach y pocas veces se quedó sin recursos en su búsqueda de maneras de solucionar los problemas de los textos que tenía ante sí, aun cuando fueran grises, extraños o exagerados. Lo cierto es que en estas obras de Weimar hay una calidad y una diversidad de una riqueza tan asombrosa que, si Bach no hubiera compuesto nunca otra cantata—esto es, las ciento cincuenta aproximadamente que se han conservado de sus años de Leipzig—seguiría mereciendo el título del compositor de música religiosa más innovador de su tiempo. Tenemos veintidós cantatas sacras de una inmensa variedad procedentes de estos años: moderadas y llenas de recursos en su empleo del material musical, exuberantes y a veces dramáticas en su manera de responder a sus textos. Su traslado posterior a la corte calvinista de Cöthen en 1717 no supuso ninguna responsabilidad adicional relacionada con la música religiosa. Pero aunque los seis años siguientes representaran un período de hibernación luterana, estuvieron lejos de ser baldíos en su afán de glorificar a Dios: Bach estaba dando forma a un rico arsenal de obras profanas, admirables en sí mismas, y eso poseía todo el potencial de reciclaje y transformación para elevarlas a un nivel superior en años venideros.

La oportunidad de retomar la composición de cantatas, pero sobre una base mucho más regular que en el pasado, fue uno de los factores que Bach tuvo muy en cuenta y un motivo principal por el cual, después de varios meses de dudas, se

presentó al puesto de *Cantor* en Leipzig. Lo veía claramente como la oportunidad para satisfacer su *Endzweck*: el «objetivo último» de una «música religiosa bien regulada para gloria de Dios» (véase el capítulo 6, p. 284). Es como si realmente hubiera llegado a un punto en el que sus deseos como artista se hallaran tan imbuidos de fuertes inclinaciones religiosas que tuviera que encontrar una salida inmediata para ellas: no hay otra explicación lógica de por qué concentró todas sus energías en la composición de cantatas durante un período tan corto de tiempo y de la virtual exclusión de todo lo demás. Porque, desde el momento de su instalación oficial como *Thomascantor* en Leipzig a comienzos del verano de 1723, Bach se marcó un ritmo semanal de composición de cantatas religiosas tan frenético que probablemente nadie—ni siquiera él, con sus extraordinarias reservas de energía creativa y poderes de concentración—podría ser capaz de mantenerlo durante mucho más que un par de años (y él, de hecho, no lo hizo). Es como si se hubiera dicho a sí mismo: «Éste es mi momento: puedo hacerlo». Lejos de ser virutas de madera sobre la mesa de trabajo del gran hombre, las cantatas que Bach compuso son obras independientes y sustanciosas por derecho propio. Bach, que estaba entonces acercándose al cenit de sus poderes, volcó parte de su energía creadora más extraordinaria en la conformación, expresión y contenido de cada una de ellas. Lo que ha llegado hasta nosotros no es simplemente un residuo de *œuvres de circonstance*, un chisporroteo de gloriosas hogueras preparadas para volver a arder hoy en interpretaciones ocasionales, sino una sucesión de obras musicales apasionantes de un valor excepcional.

Al ocupar su puesto en 1723, es evidente que Bach estaba decidido a montar su puesto compositivo tan rápidamente como fuera posible. Puede que en el fondo de su mente estuvieran la pulla que le lanzó el consistorio de Arnstadt al comienzo mismo de su carrera por no haber sido capaz de componer música figurada, las frustraciones que experimen-

tó a la hora de encontrar músicos adecuados allí y en Mühlhausen, y luego los años que hubo de esperar en Weimar antes de que se presentara la oportunidad de poder ensartar un ciclo mensual de cantatas. Ahora, como el recién nombrado *Thomascantor* de Leipzig, tenía la oportunidad de componer música figurada para cada uno de los domingos y festividades del año eclesiástico, y se puso en marcha como si le hubieran incitado a entrar en acción. Un celo semejante iba mucho más allá de cualquier obligación contractual de componer e interpretar música para engalanar la liturgia de la iglesia luterana. Nadie, y menos que nadie la escéptica comisión municipal que lo había nombrado (véanse las ilustraciones de burgomaestres en el segundo encarte), habría imaginado probablemente que acabaría por producir una nueva composición para todas y cada una de las sesenta festividades anuales de la Iglesia; habrían comprendido que hubiera necesitado recurrir ocasionalmente a las obras de colegas anteriores o contemporáneos. Lo que es seguro es que ningún *Thomascantor* de cuantos lo habían precedido había hecho nada semejante, ni ninguno de sus colegas había intentado jamás una empresa tan ambiciosa y sometida a presiones, al menos no a una escala ni con un nivel equivalente de complejidad musical. Pues al fin y al cabo, como habría de insistir él mismo a un concejo municipal desconcertado, «la mayor parte de mis propias composiciones son incomparablemente más difíciles y más intrincadas [que las de los demás compositores]».[5]* Su

* La complejidad se convirtió en un anatema para quienes, como Scheibe, predicaban el evangelio de la nueva música, defendiendo la sustitución de la polifonía «artificial» por una melodía sencilla y fácilmente comprensible. Bach fue pronto acusado de ser víctima de su propia e incuestionable destreza: esperaba de sus jóvenes cantantes e instrumentistas que pudieran reproducir los complejos sonidos que él podía alumbrar en el órgano; y su costumbre de anotar aun los más mínimos adornos no sólo «arrebataba a sus piezas la belleza de la armonía, sino que [tapaba] por completo la melodía en todo momento» (BD II, n.º 400; NBR, p. 338; DVO n.º 293). Scheibe,

éxito dependía enteramente de músicos que poseyeran una destreza extraordinaria y fueran capaces de realizar interpretaciones convincentes bajo su dirección. Porque, como él mismo, al parecer, afirmó: «En música, en cualquier caso, todo depende de la interpretación».[6] Para Bach había mucho más en juego: un empeño que habría de situarse entre los retos más exigentes de su vida como creador y como intérprete.

Se necesitaban cantatas en los días de los santos y los días festivos, además de los domingos normales, y en la liturgia de Leipzig se distribuían de modo desigual a lo largo del año: períodos infrecuentes de pasividad (los conocidos como tiempos «cerrados» de Adviento y Cuaresma, en los que no se permitía en las iglesias de la ciudad la interpretación de música figurada) se veían seguidos de repentinos estallidos de una actividad frenética en torno a las fiestas principales de Pascua, Pentecostés y Navidad (véase el diagrama del Año Litúrgico Luterano, en la lámina 14). Seguir la elaboración cronológica de sus ciclos de cantatas en una secuencia lineal, tal como los vivió su audiencia de Leipzig semana tras semana, supone quedar deslumbrados por la fecundidad de su invención, su extraordinaria coherencia y la rica diversidad de texturas, estados de ánimo y formas que consiguió crear. Además, explorar las cantatas de Bach de un modo secuencial puede ayudarnos a comprender hasta qué punto estas intensas aglomeraciones de trabajo podrían haber precipitado las crisis—tanto de creación como de recepción—en sus dos primeros años, especialmente (como veremos) en los preparativos del Viernes Santo, cuando había de interpretarse una Pasión, con el

sencillamente, no supo comprenderlo. La prueba de fuego para cualquier intérprete de Bach es evitar que esto suceda: la habilidad consiste en otorgar el peso justo a las distintas líneas individuales a fin de que conversen en igualdad de condiciones. Los compases iniciales de una cantata de Bach constituyen una invitación a entrar—y completar—un mundo diferente de ritmo y armonía, complejo pero lúcido, transparente y absolutamente cautivador: un río fascinante en el que puede sumergirse la imaginación.

resultado de que sus planes para un ciclo concreto de cantatas se veían desbaratados. La teoría de Donald Francis Tovey de que «la principal lección del análisis de la gran música es una lección de unidad orgánica» queda ejemplificada en el modo en que Bach abordó la composición cíclica de cantatas, que le enseñó a ser flexible y capaz de articular respuestas enormemente diferentes de un año al siguiente.

Seguir sus cantatas en el contexto de sus tiempos litúrgicos nos permite darnos cuenta de la frecuencia con que Bach hace que afloren a la superficie rituales precristianos y conexiones olvidadas que reflejan el calendario agrícola: la certidumbre de la tierra, sus ritmos y rituales, el avance certero de las estaciones. En el siglo XVIII, Sajonia era aún una sociedad predominantemente agraria en la que estos hechos y sucesos estacionales estaban estrechamente ligados a los asuntos de la religión, lo que nos recuerda que, en la sociedad predominantemente urbana de la actualidad, muchos de nosotros tendemos a perder contacto con los ritmos y modelos del calendario agrícola e incluso con las percepciones del círculo cíclico básico de vida y muerte que figuran de una manera tan prominente en tantas cantatas de Bach. En ellas encontramos imágenes rurales que impregnan textos religiosos contemplativos y las elaboraciones poéticas del leccionario para cada una de las sucesivas festividades.* El hecho de que Bach recordara a su audiencia urbana de burgueses de Leipzig las pautas del tiempo de la siembra y la cosecha que regían más allá de las murallas de su ciudad no era nada inusual, y los ritmos y rituales del calendario agrícola se filtran con frecuencia en su música, lo que le confiere relevancia y actualidad, así como una capa de sencilla rusticidad. De modo que, cuando Bach se explaya sobre las palabras evangélicas de Jesús en el Sermón de la Montaña—«Por sus frutos los conoceréis» (Mateo 7, 15-23)—en una cantata de su primer ciclo, BWV 136, *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz*, podía dar por hecho que su congregación sabría que las palabras de Cristo se referían a la aterradora advertencia del Antiguo Testamento: «Maldita es la tierra por tu causa [...] espinas y cardos te producirá» (Génesis 3, 17-18). Ésta es sólo una de las perennes preocupaciones del agricultor en esta época del año, junto con las tormentas de verano que destruyen el grano (BWV 93/v), los daños provocados por los pájaros (BWV 187/ii) o su amenaza (BWV 182/i), y la pérdida de la cosecha (BWV 186/vii), todo ello a pesar de la buena preparación del suelo y de realizar la siembra a tiempo (BWV 185/iii). En estos momentos, Bach parece estar recurriendo a sus propios recuerdos infantiles de costumbres del campo, de la vida cerca del Thüringerwald, tal como vimos en el capítulo 2, inspirado por la visión que tenía desde su estudio en la Thomasschule, al otro lado del río Pleisse, de los jardines de recreo que Goethe compararía más tarde con los Campos Elíseos, y más allá el tablero de ajedrez de pueblos, pequeños bosques y campos roturados por los agricultores.

Una comparación año por año de los ciclos de cantatas de Bach revela también con qué fuerza están ligados a los ritmos del año geofísico. Esto resulta especialmente evidente en esos momentos seminales en que fiestas religiosas como la Anunciación y el Domingo de Ramos coinciden con el equinoccio de primavera (BWV 1 y 182), o en Pascua (BWV 4, 31 y 249), o al comienzo (BWV 75, 20 y 39) y al final (BWV 60, 26, 90, 116, 70 y 140) del tiempo de Trinidad, o, lo más claro de todo,

* Los luteranos adoptaron el leccionario histórico que se remonta a san Jerónimo, en el siglo V d. C., y quedó estandarizado trescientos años después por el consejero espiritual de Carlomagno, Alcuino, que abrevió tanto las lecturas del Evangelio como las Epístolas, de tal modo que trataran cada semana de un tema concreto. Con el establecimiento en el siglo XIII del Domingo de Trinidad como una fiesta importante de la Iglesia, se asignaron entonces para todo el año los conocidos como «Propios». Predominan los textos penitenciales en la segunda mitad del tiempo de Trinidad y se extienden hasta el final mismo; los luteranos añaden los Propios para Trinidad + 25 y + 26 como lecciones escatológicas concebidas para conectar el final de la vida humana con el final de todas las cosas.

en el solsticio de invierno, cercano al final del año del calendario propiamente dicho (BWV 190, 41, 16 y 171). Estos puntos de inflexión conforman el telón de fondo esencial que le permitió a Bach calibrar los momentos de mayor y menor intensidad del calendario litúrgico; su entrelazamiento de unos y otros transmite la sencilla idea de una progresión inevitable de principio a final y, a partir de ahí, hacia un nuevo comienzo. La diferencia entre los conceptos griegos de *kairós* y *chronos* guarda una relación directa con el concepto de tiempo de Bach y con el modo en que opera en sus cantatas.* En el griego *koiné* del Nuevo Testamento, *chronos* significa tiempo en general: tanto los lapsos de tiempo que pasa como el tiempo de espera (como el Adviento).† Pero, mientras que *chronos* marca una línea continua que indica duración, *kairós* es un momento marcado en algún momento dentro de esa línea. La frase *en kairo* significa 'en el momento adecuado' (como el «tiempo para un poco de algo» de Winnie the Pooh). En el Nuevo Testamento, *hoi chronoi kai hoi kairoi* ('los tiempos y las estaciones') constituye una clave para comprender lo que podría haber sido el concepto de tiempo de Bach: su modo de ubicar y condensar la música en momentos precisos y en la estación correspondiente. Al localizar el hecho y la ocasión a los que estaba ligada su música, podría pensarse que se arriesgaba a reducir su impacto y futura accesibilidad, pero lo cierto es que parece ocurrir justo lo contrario: su universalidad radica en la especificidad misma de sus orígenes.

Uno de los rasgos que nos causó una impresión más poderosa a mí y a muchos de los músicos que estuvimos en contacto con las cantatas de Bach en su sucesión de tiempos litúrgicos a lo largo del año 2000 fue el énfasis periódico que el compositor otorga a la idea de retorno cíclico, de un viaje desde un principio hasta un final: o, en el lenguaje teológico de su tiempo, de Alfa a Omega. Al reproducir los ritmos de la propia práctica de Bach de vivir los ciclos de cantatas en sus momentos indicados, nos invadió una sensación de *kairós* en el curso de este desenvolvimiento temporal. Cobramos conciencia de las conexiones indisolubles existentes entre la música y el lugar que ocupa dentro de la secuencia temporal, y a menudo entre la música de una semana y la de la siguiente, como arcos de un círculo que se dibuja y vuelve a dibujar. Era como si estuviéramos reconectándonos a la progresión temporal y al ámbito retórico que se encuentran insinuados en la música de Bach: un diseño rítmico en constante desarrollo, pero que normalmente pasa inadvertido. La consecuencia de todo ello es que nos permitió introducirnos en el proceso (re)creativo y en la edificación activa a que da lugar la música de Bach. Esto era marcadamente diferente de las prácticas convencionales de hacer música a las que estábamos acostumbrados en salas de concierto que, por tentadoras que sean, inevitablemente incorporan resonancias que resultan extrañas al propósito intrínseco de la música.

Más de la mitad de la totalidad de las cantatas sacras de Bach que se han conservado fueron compuestas en sus primeros tres o cuatro años como *Thomascantor*. Así se desglosan las cantatas de Leipzig:

- En el primer año (1723-1724) compuso cuarenta nuevas cantatas. Este primer ciclo incluyó también catorce adaptaciones o expansiones de cantatas de Weimar y cinco «parodias» de cantatas profanas de Cöthen para el período posterior a la Pascua de 1724 que posiblemente no formaran parte de su plan original (véase *infra*).

* Las principales lenguas habladas tanto por judíos como por griegos en Tierra Santa en época de Jesús eran el arameo y el griego *koiné* (y, en un grado limitado, un dialecto coloquial del hebreo mishnaico). Todos los libros que se agruparon y que acabarían conformando el Nuevo Testamento estaban escritos originalmente en griego *koiné*.

† Aparece en Apocalipsis 21, 4 («Ya no habrá muerte, ni sufrimiento, ni llanto») y en 18, 22 («Y dejará de oírse por completo en ti la voz de arpistas y músicos, y de flautistas y trompetistas»).

- En el segundo año (1724-1725) compuso cincuenta y dos nuevas cantatas; tres de ellas (BWV 6, 42 y 85) son idénticas estructuralmente a las cantatas compuestas en el mes de febrero del año anterior y podrían considerarse, por tanto, las víctimas de una crisis asociada con la primera interpretación de su *Pasión según san Juan* el 7 de abril de 1724 (véase el diagrama del Primer Ciclo de Leipzig de Bach, en la lámina 15).

- Un desbaratamiento equivalente de sus planes para el Viernes Santo del año siguiente podría relacionarse con el abandono del ciclo de cantatas basadas en corales después del Domingo de Ramos de 1725, y podría explicar la inclusión de una recuperación (BWV 4) y una parodia (BWV 249) para el Domingo de Pascua; quizá también contribuyera a la conformación de una nueva secuencia para los «Cincuenta Días Grandes» entre Pascua y Pentecostés. Esta última contenía ahora doce cantatas: tres (BWV 6, 42 y 185) cuyos textos podrían haberse tomado de una colección reservada originalmente para el primer ciclo, y nueve cantatas con textos de Christiane Mariane von Ziegler (BWV 103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175 y 176). Parece, pues, que Bach planeó esta nueva secuencia como un modo de completar su primer ciclo de un modo más satisfactorio de lo que había sido posible en la primavera de 1724, esta vez reflejando el carácter litúrgico de los «Cincuenta Días Grandes» unificado por la preponderancia de textos extraídos del Evangelio de san Juan.

- El ritmo de producción de cantatas se ralentiza casi al cincuenta por ciento en 1725-1726 hasta veintisiete obras nuevas, y más lentamente aún en el año siguiente, con sólo cinco, un signo de los crecientes problemas que estaba afrontando Bach para encontrar músicos lo suficientemente buenos entre los músicos disponibles de su conjunto de los *Thomaner*. Esto se tradujo en que este tercer ciclo acabó prolongándose durante más de dos años (1725-1727).

- Éste se ve seguido, a su vez, del conocido como «Ciclo Picander» de 1728-1729, que es posible que fuera concebido por Bach para que se lo repartieran entre él mismo (ocho obras nuevas), sus dos hijos mayores y alumnos-compositores escogidos.

- De las décadas de 1730 y 1740 se han conservado alrededor de una docena de cantatas «tardías».

Una prueba de que Bach planificaba desde el principio crear algo más ambicioso que las obras concretas para una u otra festividad se revela con claridad en sus salvas iniciales para los primeros cuatro domingos después de Trinidad en sus dos primeros ciclos anuales para Leipzig. En comparación con el Adviento, el verdadero comienzo del año litúrgico, el primer domingo después de Trinidad podría no parecer un día especialmente importante para empezar un nuevo ciclo, pero marcaba, de hecho, tanto el comienzo del año académico de la Thomasschule como el punto central del año litúrgico luterano: el paso de «el tiempo de Cristo» (el *temporale*) a «la era de la Iglesia» (el largo tiempo de Trinidad), dominada por las preocupaciones de los creyentes cristianos que viven en el aquí y el ahora bajo la guía del Espíritu Santo. Bach tenía, por tanto, buenos motivos para resaltar este importante cambio estacional—que fue, por casualidad, cuando él y su familia llegaron a Leipzig—y utilizarlo como la rampa de lanzamiento de dos ciclos de cantatas sucesivos, el primero de los cuales comenzó el 30 de mayo de 1723 con BWV 75, *Die Elenden sollen essen*, y el segundo un año después con BWV 20, *O Ewigkeit, du Donnerwort*, que marcó la pauta para una orientación estilística completamente nueva y una aproximación más radical (véase *infra*, p. 472). Añádase a ambas la tercera de sus cantatas conservadas para esta fiesta, BWV 39, *Brich dem Hungrigen dein Brot*, compuesta en 1726 (véase el capítulo 12), y tenemos con ello tres obras bipartitas contrastantes a gran escala, todas ellas para la misma ocasión litúrgica, lo cual nos proporciona una base para establecer comparaciones.

Bach se presentó ante las congregaciones reunidas en la Nikolaikirche y la Thomaskirche de Leipzig en 1723 con una secuencia inicial presentada en estilos musicales muy diversos y llena de alusiones exegéticas. Sus dos cantatas de presentación, BWV 75 y 76, compuestas para dos domingos consecutivos (Trinidad + 1 y Trinidad + 2), están formadas como gemelos idénticos: presentan una interpretación musical de las Escrituras extendida a lo largo de catorce movimientos (con la misma secuencia de movimientos de arias y recitativos), siete de los cuales han de interpretarse antes y los otros siete después del sermón y durante la Comunión. Está claro que ambas obras fueron objeto de muchísimas cavilaciones—discusiones con un libretista desconocido y posiblemente con representantes del clero de Leipzig en la época de su audición en febrero—antes de que quedaran fijados el estilo, el tono y la forma narrativa. El vínculo temático entre las dos obras vino propiciado por las dos Epístolas de esos días—en las que se insta a amar a Dios (1 Juan 4, 16-21) y al prójimo (1 Juan 3, 13-18)—, con la insistencia implícita en que el amor fraternal constituye el medio principal para que el creyente pueda honrar a Dios (BWV 76, parte 2). Una exposición doble tan exhaustiva de los dos mandamientos del Nuevo Testamento—amar a Dios y al prójimo—estaba en perfecta consonancia con las definiciones que Bach dio en varios momentos de los que consideraba que eran sus objetivos musicales: dar gloria a Dios y prestar un servicio al prójimo (véase el capítulo 8, p. 383). Aquí se presentaba la perfecta oportunidad para que Bach transmitiera con claridad a su congregación cuáles eran sus futuras intenciones, y el hecho de utilizar su propio número identificatorio*—el catorce—en el número de movimientos de estas obras consecutivas podría haber sido el modo simbólico elegido por Bach para transmitir un mensaje personal a su congregación.[7] La primera cantata oficial para Leipzig después de que ocupara su puesto, BWV 75, *Die Elenden sollen essen*, se interpretó ocho días después de que él y su familia llegaran a Leipzig, y dos días antes de su instalación formal.* A juzgar por la pulcritud de la partitura autógrafa y del papel (que no era de Leipzig) en que fue escrita, parece que Bach se había concedido la ventaja de terminarla mientras se encontraba aún en Cöthen. (Por contraste, el autógrafo de su secuela, BWV 76, *Die Himmel erzählen*, es una partitura de trabajo con múltiples correcciones, que muestra claros signos de premura). El contraste entre pobreza (*Armut*) y riquezas espirituales (*Reichtum*) se utiliza como metáfora no sólo del carácter efímero de la riqueza terrenal, sino también de la privación espiritual de los cristianos hasta el momento en que se ven enriquecidos por la fe. Reducida a su esencia, BWV 75 presenta el siguiente mensaje:

* Johann Gottfried Walther, el primo de Bach (*Musicalisches-Lexicon*, 1732, p. 64), fue el primer autor que llamó públicamente la atención sobre el frecuente uso de B-A-C-H por parte de Johann Sebastian en sus composiciones para expresar su apellido, un uso criptográfico del alfabético numérico más elemental, en el que A = 1, etc. B representa en la notación musical alemana el Si♭ y H el Si♮, de modo que sirve para expresar tanto las notas musicales Si♭-La-Do-Si♮) como los números 2-1-3-8, cuya suma es igual a 14.

* Hay un escenario alternativo según el cual Bach se habría presentado ante su público de Leipzig el Domingo de Pentecostés de 1723 (16 de mayo), dos semanas antes de su llegada documentada a la ciudad. Alfred Dürr afirma categóricamente que el autógrafo de BWV 59, *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, fue escrito para el Domingo de Pentecostés de 1723 como muy tarde (aunque las partes interpretativas conservadas datan del año siguiente). Es posible que, antes de dejar Cöthen, Bach se valiera de materiales anteriores y reuniera esta cantata en cuatro movimientos justo a tiempo para su estreno en 1723 en la iglesia de la universidad de Leipzig. La hipótesis se ve apoyada por un pasaje contenido en una de sus cartas de queja al rey de Sajonia, en la que Bach afirmaba que «inicié mis funciones en la Universidad [de Leipzig] el Domingo de Pentecostés de 1723» (A. Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, Oxford, Oxford UP, 2005, p. 350; BD I, n.º 12; NBR, p. 124).

Parte I

1. Las apariencias son engañosas, pero quienes sufren en esta vida se verán un día, como Lázaro, recompensados (*coro inicial en forma de preludio y fuga*); porque
2. las riquezas y placeres mundanos son transitorios (*recitativo acompañado para bajo*),
3. mientras que la devoción sin reservas a Jesús (*aria en forma de polonesa para tenor con oboe y cuerda*)
4. puede conducir a la dicha en la otra vida (*recitativo para tenor*).
5. Resiste, pues, pacientemente como Lázaro (*aria en forma de minueto para soprano con continuo*)
6. y podrás vivir con la conciencia tranquila (*recitativo para soprano*),
7. ya que todo lo que hace Dios persigue únicamente lo mejor (*coral*).

Parte II

8. *Sinfonia (para trompeta y cuerda)*
9. La pobreza de espíritu (*recitativo acompañado para contralto*)
10. se vuelve riqueza con Jesús (*aria para contralto en forma de* passepied *con violines y continuo*);
11. practica, por tanto, la abnegación (*recitativo para bajo*)
12. y serás calentado por la llama de Jesús (*aria dramática para bajo con trompeta y cuerda*),
13. de modo que cuídate de no perderla (*recitativo para tenor*),
14. ya que todo lo que hace Dios persigue únicamente lo mejor (*coral*).

El «tema de la semana» del Evangelio—la idea de que el humilde participará en el reino de Dios según la parábola del rico epulón y el pobre Lázaro (Lucas 16, 19-31)—queda resumido en el emocionante himno «Was Gott tut, das is wohlgetan», que pone fin a ambas partes de la cantata inicial de Bach, no en un tratamiento convencional a cuatro voces, sino con las líneas vocales distribuidas en la polifonía y ubicadas en un tejido orquestal independiente:

> *Todo lo que hace Dios está bien hecho:*
> *me atendré a ello*
> *aunque aflicción, muerte y miseria*
> *me empujen a tomar el arduo camino.*

Hay algo a un tiempo profético y conmovedor en la conformidad de Bach al principio que describen estas palabras: su constancia a la hora de embarcarse en un cometido por inspiración divina y el arduo camino que ha tomado a fin de llevarlo a cabo. Bach se lamentaría más tarde a un amigo de que, al cumplir con sus obligaciones en Leipzig, apenas se había visto ayudado por las autoridades, a quienes había calificado de «caprichosas y poco afectas a la música». Pero, por el momento, todo es optimismo mientras se concentra en esta obra con una energía rebosante de emoción. BWV 76 es claramente más que una simple secuela de la cantata del domingo anterior: juntas forman un díptico que refleja el dualismo de los dos segmentos del año eclesiástico, al tiempo que asegura también una continuidad temática prolongada a lo largo de dos semanas, con sus textos plagados de referencias cruzadas entre los dos Evangelios y Epístolas a los que ponen música. Así, el mandamiento de ser caritativo con el hambriento (BWV 75/i) encuentra su contrapeso una semana después en la parábola del gran banquete al que son todos invitados «desde todos los caminos» (BWV 76/vi). Bach decidió comenzar la segunda con el mismo salmo (19, 1, 3)

al que había puesto música Heinrich Schütz de un modo tan memorable setenta y cinco años antes, cuando lo incluyó en su *Geistliche Chormusik*, dedicada al mismo coro de la Thomaskirche de Leipzig:

> Los cielos proclaman la gloria de Dios;
> y el firmamento la obra de sus manos.
> No hay lengua ni conversación
> en la que no se oiga su voz.

La idea de que la totalidad del cosmos celebra la rica creación de Dios constituía un regalo para un compositor de la capacidad conceptual de Bach. Le permitía contemplar y exponer el significado de infinito, un concepto que se esquivó en gran medida durante toda la Edad Media, de que el cosmos era consciente de sí mismo, de que «naturaleza y gracia hablan a toda la humanidad», mostrándonos cómo, en cuanto seres humanos, podemos maravillarnos ante nuestra propia capacidad de asombro. La visión de Bach se refleja en su elección de instrumentos: regias trompetas en la Parte I para simbolizar la gloria de Dios; una viola da gamba, ese antiguo instrumento que utiliza en los momentos del sentimiento más intenso, para subrayar el potencial humano para la fe y el amor en la Parte II. Tratar la antítesis pobreza-riqueza habría sido suficiente para la mayoría del resto de compositores. Bach y su desconocido libretista (¿podría haber sido Gottfried Lange, el poeta-burgomaestre, que estaba actuando casi como su patrón en estos primeros años en que desempeñó el puesto de *Cantor*?), en cambio, buscaron modos de enriquecer el tejido conjuntivo. En su Primera Epístola, Juan se centra en el significado del amor para la humanidad—transmitido por Bach en un aria majestuosa para bajo y trompeta (BWV 75/xii)—y luego, la semana siguiente, sobre el amor fraternal (*die brüderliche Treue*) como la base de la vida en



I. Georgenkirche, Eisenach

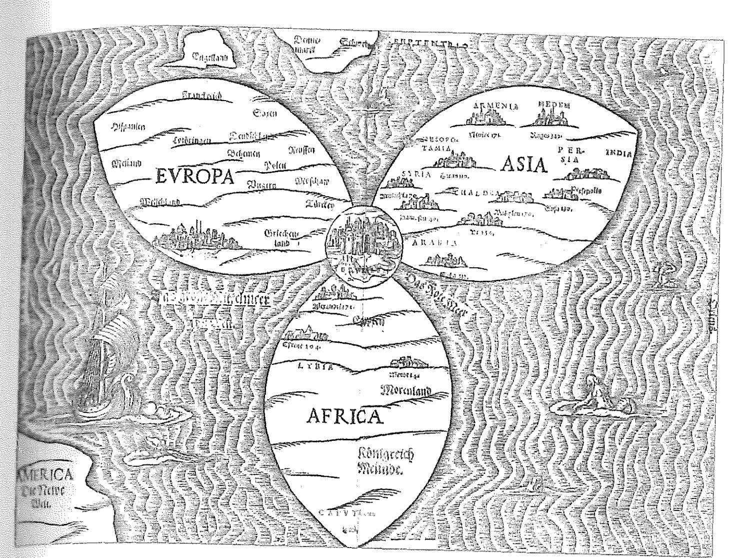
Construida a finales del siglo XII, y después de sufrir graves desperfectos durante la Guerra de los campesinos alemanes, la Georgenkirche fue restaurada y se añadieron tres galerías. Tanto Martín Lutero como Bach tenían profundas conexiones con esta iglesia de sus años de formación como antiguos alumnos de la Escuela Latina vinculada a ella y como miembros de su *chorus musicus*.

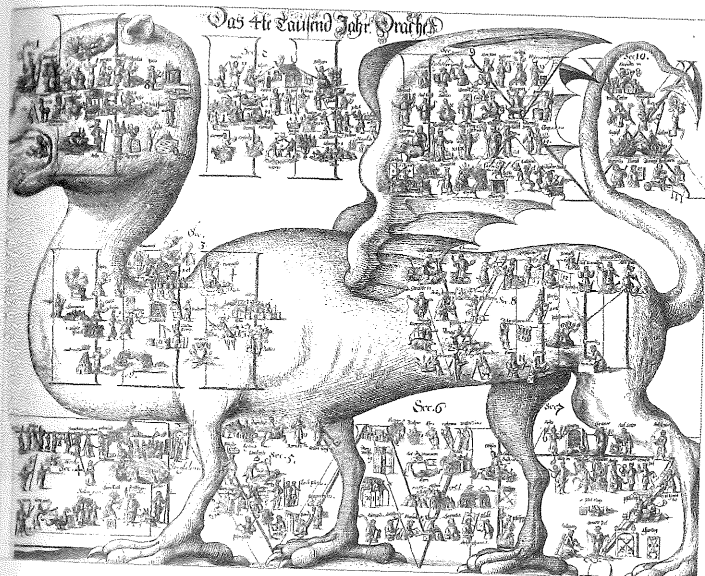


2a & b. *Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch*, 1673

Un temprano contacto con este libro, con sus icónicas melodías de corales y sus emblemáticas descripciones de músicos en el Templo de David y Salomón, reforzó las conexiones que Bach habría de establecer entre música y teología, y entre los músicos del antiguo Templo (que se ven en el grabado de la izquierda), el paisaje de su ciudad natal (en la parte inferior del mismo) y el coro de su propio tiempo (en el grabado de la derecha).







(página siguiente, arriba)

3a. El mundo entero en una hoja de trébol

Mapa del mundo como una hoja de trébol, de *Itinerarium Sacræ Scripturæ* (1592), de Heinrich Bünting, «un libro de viajes por la totalidad de las Sagradas Escrituras».

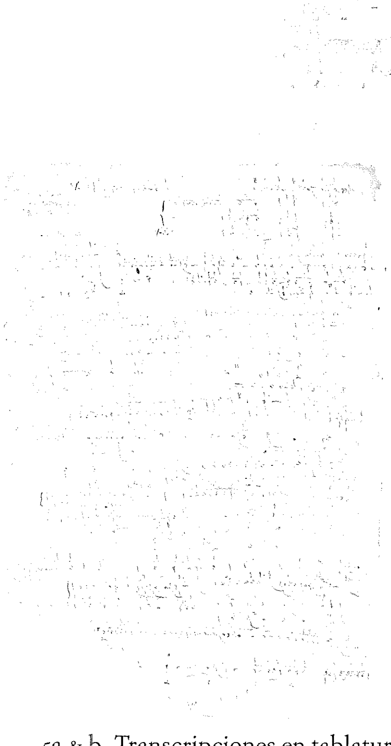
3b. El Dragón de Buno

Un ejemplo de una ingeniosa serie de ilustraciones de *Idea historiæ universalis* (1672), de Johannes Buno, en la que el dragón simbolizaba el cuarto milenio d. C. e incluye imágenes similares de personajes y sucesos históricos que proporcionan datos históricos memorables para que los retuvieran los alumnos en la escuela.



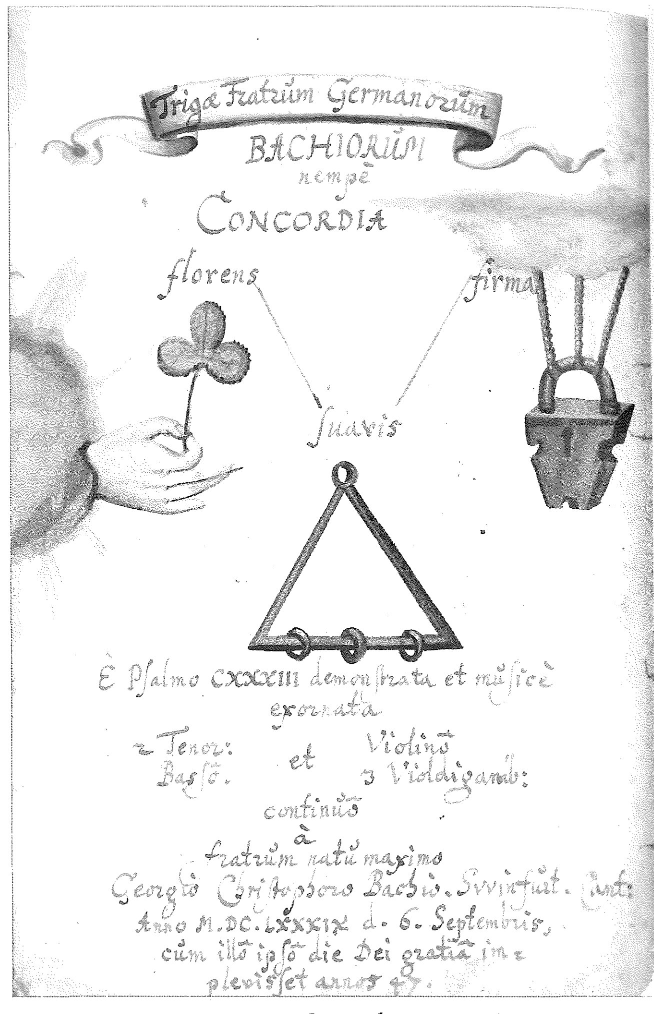
4. Heinrich Schütz (1585-1672)

Este retrato al óleo de Christoph Spetner (*c.* 1660) es del más influyente de los predecesores alemanes de Bach en el siglo XVII, un brillante compositor con un extraordinario talento para el uso de las palabras, que se dedicó asimismo a explorar los modos en que la música podía exponer y apuntalar las enseñanzas luteranas.



5a & b. Transcripciones en tablatura para órgano

Entre los descubrimientos más espectaculares de *Bachiana* de la pasada década se encuentran estas dos transcripciones realizadas por un Bach adolescente de importantes obras para órgano de Buxtehude (*Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, BuxWV 201) y Reincken (*Am Wasserflüssen Babylon*), que fueron descubiertas en 2005 por Michael Maul en la Biblioteca de la duquesa Anna Amalia de Weimar. Junto con Peter Wollny (el aclamado especialista en identificar la caligrafía de Bach), estableció más allá de toda duda razonable que el primer fragmento (debajo) fue copiado por Bach a los doce o trece años en Ohrdruf cuando se encontraba bajo la tutela de su hermano mayor. En la parte inferior del segundo (derecha) hay una nota que reza «*â Dom. Georg: Böhme descriptum ao. 1700 Lunaburgi*»: 'copiado en casa de Herr Georg Böhm en el año 1700 en Luneburgo', cuando Bach acababa de cumplir quince años.



6. *Concordia*

La cubierta de una cantata de Georg Christoph Bach compuesta con motivo de su cuadragésimo séptimo cumpleaños (6 de septiembre de 1689), cuando sus dos hermanos pequeños gemelos (Johann Christoph y Johann Ambrosius) lo visitaron en Schweinfurt, ilustra la *concordia* que existía entre los tres junto con sus atributos: *florens* ('floreciente'), que adopta la forma de un trébol de tres hojas; *firma* ('firme'), que se muestra como un candado unido a tres cadenas; y *suavis* ('dulce'), ilustrado por un triángulo en el que se han introducido tres anillos tintineantes.





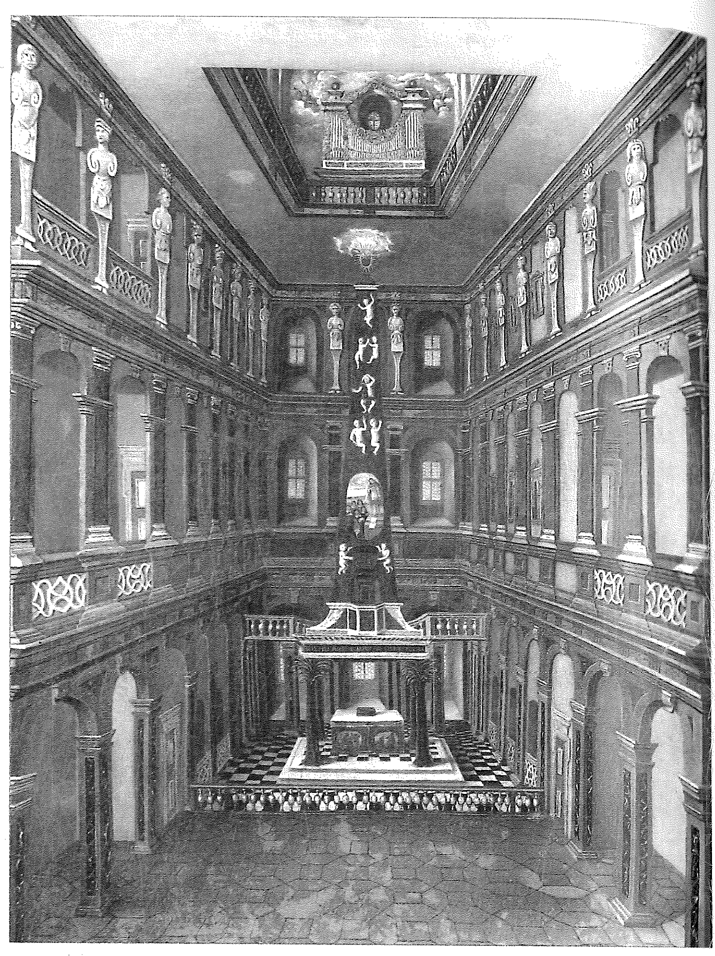
7a & b. Los duques de Sajonia-Weimar

Los dobles patrones de Bach en la corte de Sajonia-Weimar de 1708 a 1717 fueron el dúo formado por sobrino y tío, el duque Ernesto Augusto (1688-1748) (izquierda) y el duque Guillermo Ernesto (1662-1728). Ocupaban como corregentes palacios diferentes, contrataban a los mismos músicos y se peleaban constantemente.



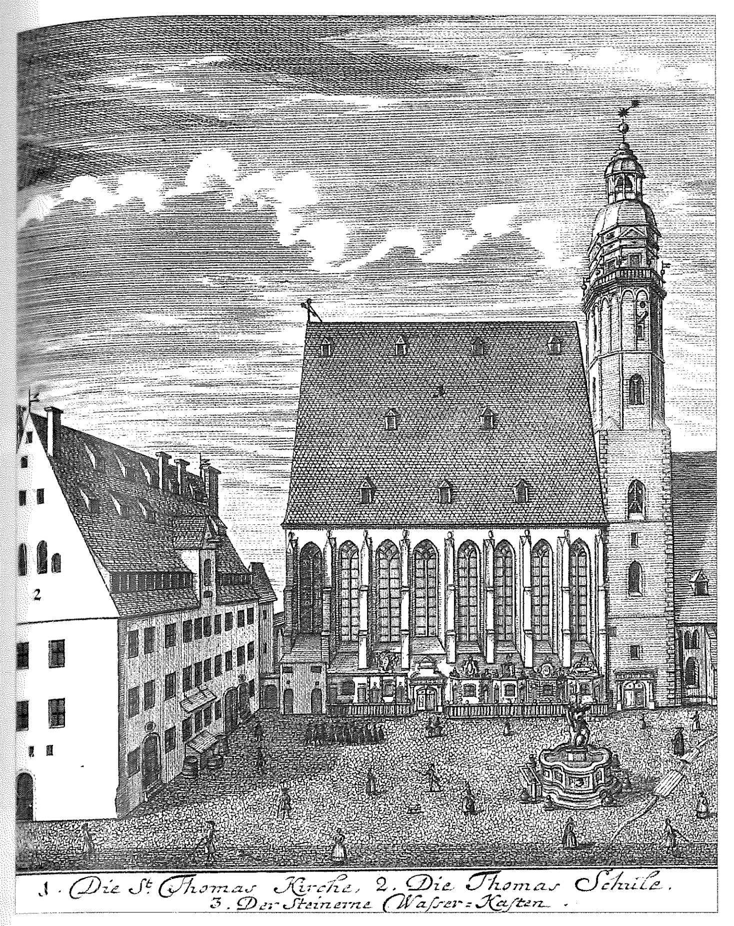
7c. Wilhelmsburg, Weimar, *c.* 1730

Esta representación del Wilhelmsburg (el palacio ocupado por el duque de mayor edad, Guillermo Ernesto) se pintó desde la perspectiva del Rote Schloss (ocupado por su sobrino, Ernesto Augusto). Muestra las murallas, el chapitel del Himmelsburg y el puente de madera que conectaba los dos palacios.



8. Himmelsburg (interior), *c.* 1660

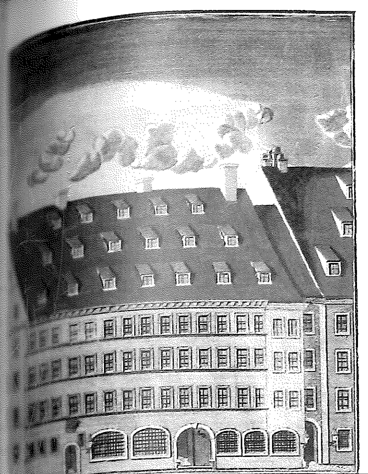
Abreviatura de Weg zum Himmelsburg ('Camino al Castillo del Cielo'), el nombre hacía referencia a la cúpula pintada que representaba el cielo en la iglesia del palacio del Wilhelmsburg, el centro de las devociones del duque Guillermo Ernesto. Destruido junto con la biblioteca musical de la corte en el gran incendio de 1774, contaba con un diseño inusual: una estructura alta, en tres niveles, con una galería con balaustrada para la música y el órgano (de sólo 3,9 por 3 metros, y 19 metros sobre el nivel del suelo), desde la que descenderían sonidos «celestiales» sobre los miembros de las familias ducales, los cortesanos y sus invitados.



9. Thomasschule y Thomaskirche, 1723

Este grabado de Johann Gottfried Krügner ilustra la gran proximidad entre la escuela y la iglesia. Las estancias privadas de Bach se encontraban a tiro de piedra dentro del edificio de la escuela, donde se centraban sus obligaciones como *Cantor*. Pero en su condición de *director musices* de la ciudad aquellas se extendían asimismo a la Nikolaikirche, de mayor tamaño, la iglesia oficial de la ciudad, a unos siete minutos a pie, y a escenarios más alejados para la interpretación de música dentro y justo al otro lado de las murallas de la ciudad.





10. Thomasschule y Thomaskirche, 1749

Este grabado en color muestra la renovada y ampliada Thomasschule (1731-172) al fondo, justo a la izquierda de la iglesia.

11. Seis burgomaestres de Leipzig



a. Abraham Christoph Platz (1658-1728)

Máximo dirigente del partido urbano de los Estados, comisionado para la Nikolaikirche, Platz fue nombrado alcalde en 1705 y se mantuvo en el cargo hasta su muerte. Se opuso a la candidatura de Bach como *Thomascantor* y fue quien impulsó la redacción de los nuevos estatutos de la Thomasschule y de la admisión de niños pobres sin tener en cuenta sus aptitudes musicales. Filántropo y pietista, Platz fue un estrecho aliado de August Hermann Francke.



b. Gottfried Lange (1672-1748)

Máximo dirigente del partido absolutista de la corte en Leipzig, comisionado para la Thomaskirche desde 1719 hasta su muerte, Lange pasó a ser el burgomaestre de mayor rango tras la muerte de Platz. Inicialmente un acérrimo defensor y patrono de Bach, padrino de su primer hijo nacido en Leipzig, más tarde, tras sufrir una seria enfermedad, redujo en gran medida su apoyo.



c. Adrian Steger (1662-1741)

Diez años mayor que Lange y perteneciente al mismo partido absolutista de la corte, Steger, como alcalde, se mantuvo siempre a la sombra de Lange. Se opuso a la candidatura de Bach y fue su crítico más severo, y en 1730 vaticinó que ya que «el *Cantor* no hacía nada [...] en algún momento habrá de producirse una ruptura».



d. Christian Ludwig Stieglitz (1677-1758)

Como abogado, Stieglitz fue nombrado inspector de la Thomasschule en 1729, hizo que se aprobaran las nuevas reglas para la admisión en la escuela y desempeñó un papel crucial en el nombramiento de Johann August Ernesti (un estrecho aliado, y tutor de sus hijos) como corrector y, posteriormente, rector. Sucedió a Steger como burgomaestre en 1741.



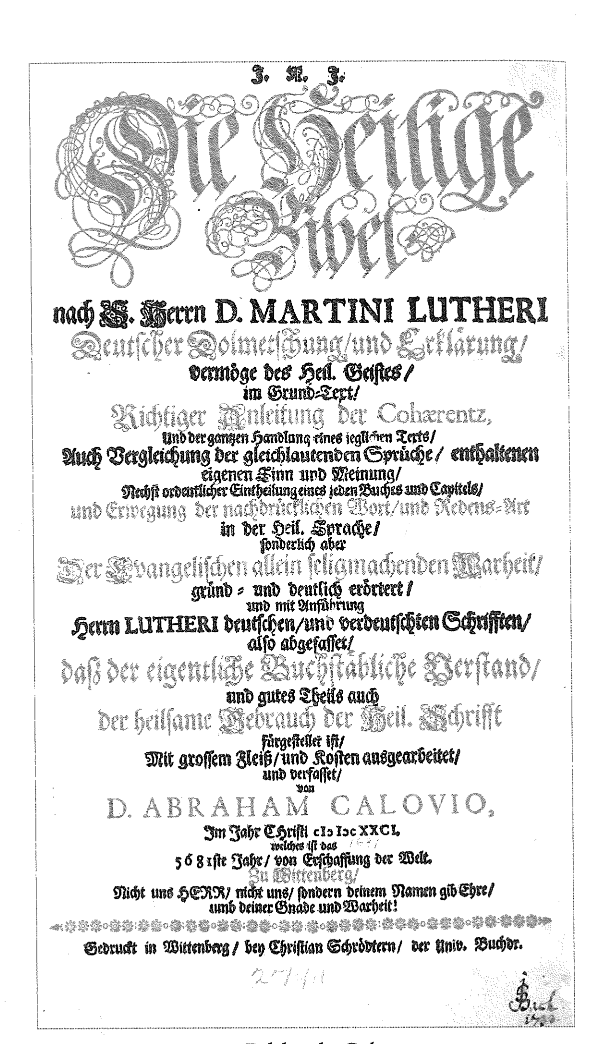
e. Jacob Born (1683-1758)

Born sucedió a Platz en 1728 al frente del partido urbano de los Estados y como comisionado para la Nikolaikirche. En 1730 encabezó una campaña para cortar las alas independientes de Bach al reinstaurar sus obligaciones académicas en la Thomasschule tras aducir que mostraba «escasa inclinación al trabajo». Born sucedió a Lange como el burgomaestre de mayor rango en 1748.



f. Gottfried Wilhelm Küstner (1689-1762)

Küstner fue inicialmente el candidato predilecto del Elector para suceder a Steger en 1741 y no fue nombrado burgomaestre hasta 1749, bloqueando con éxito el nombramiento de nuevo de Stieglitz como inspector de la Thomasschule. Su mujer era madrina de una hija de Bach, Elisabeth Juliana Friderica.



J. N. J.

Die Heilige Bibel

nach S. Herrn D. MARTINI LUTHERI
Deutscher Dolmetschung/ und Erklärung/
vermöge des Heil. Geistes/
im Grund-Text/
Richtiger Anleitung der Cohærentz,
Und der gantzen Handlung eines jeglichen Texts/
Auch Vergleichung der gleichlautenden Sprüche/ enthaltenen
eigenen Sinn und Meinung/
Nechst ordentlicher Eintheilung eines jeden Buches und Capitels/
und Erwegung der nachdrücklichen Wort/ und Redens-Art
in der Heil. Sprache/
sonderlich aber
Der Evangelischen allein seligmachenden Warheit/
gründ- und deutlich erörtert/
und mit Anführung
Herrn LUTHERI deutschen/ und verdeutschten Schrifften/
also abgefasset/
daß der eigentliche Buchstäbliche Verstand/
und gutes Theils auch
der heilsame Gebrauch der Heil. Schrifft
fürgestellet ist/
Mit grossem Fleiß/ und Kosten ausgearbeitet/
und verfasset/
von
D. ABRAHAM CALOVIO,
Im Jahr Christi cIↃ IↃc XXCI.
welches ist das
5681ste Jahr/ von Erschaffung der Welt.
Zu Wittenberg/
Nicht uns HERR/ nicht uns/ sondern deinem Namen gib Ehre/
umb deiner Gnade und Warheit!

Gedruckt in Wittenberg/ bey Christian Schrödtern/ der Univ. Buchdr.

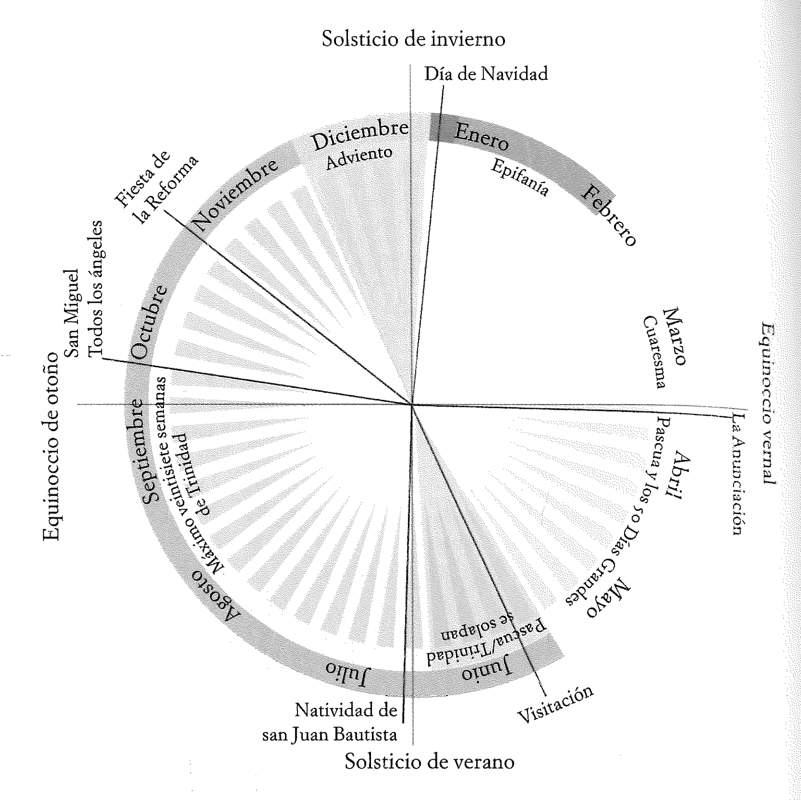
12. Biblia de Calov

El destacado teólogo ortodoxo del siglo XVII Abraham Calov (1612-1686) fue el editor de *Die Heilige Bibel*, un detallado comentario sobre las Escrituras basado en los escritos y las traducciones de Lutero. Hasta el momento no ha podido establecerse con certeza cuándo adquirió Bach su ejemplar de la edición de 1681, que se redescubrió en 1934. El monograma «JSBach 1733», en el ángulo inferior derecho de la cubierta, podría indicar simplemente la fecha que él introdujo cuando realizó una nueva catalogación de su biblioteca.

gen mit Cymbaln/ Psaltern und Harf-
fen/ und stunden gegen Morgen des
Altars/ und bey ihnen hundert und
zwantzig Priester/ die mit Drommeten
bliesen.
v. 13. Und es war/ als wäre es
einer/ der drommetet/ und singe/ als
höret man eine Stimme zu loben und
zu dancken dem HErrn. Und da die
Stimme sich erhub von den Dromme-
ten/ Cymbaln und andern Seitenspie-
len/ und von dem (würcklichen) loben des
HErrn/ daß er gütig ist/ und seine
Barmhertzigkeit ewig wäret/ (Psalm.
CXXXVI. 1. folg.) da ward das Hauß
des HErrn erfüllet mit einem Nebel.
v. 14. Daß die Priester nicht
stehen kundten zu dienen für dem Nebel/
denn die Herrligkeit des HErrn erfüllet
das Hauß GOttes. (2. Chron. VII. 1.
S. auch 2. Mos. XL. 34. 4. Mos. IX. 15. 1. Kön.
IIX. 10.)

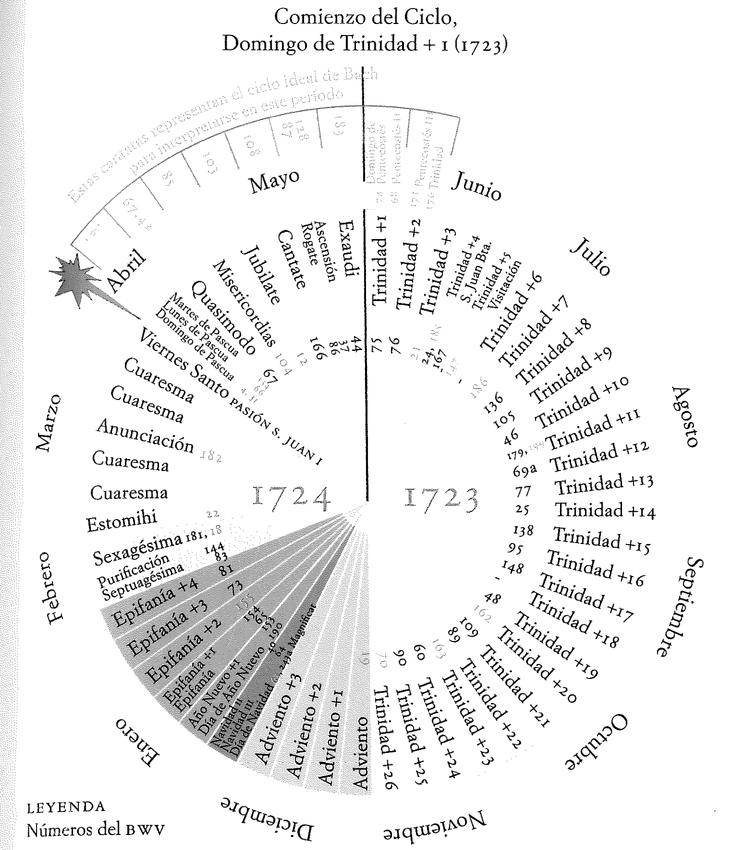
13. Música devocional y gracia de Dios

Sus anotaciones de pasajes de la *Heilige Bibel* de Calov reflejan con claridad que Bach seleccionó pasajes que ofrecían una justificación bíblica a la profesión que había elegido y al propio arte de la música. En respuesta a una sección de 2 Crónicas 5, que Calov introduce con las palabras «Cómo apareció la gloria del Señor con la hermosa música», Bach añade un comentario sobre la dimensión metafísica de la interpretación musical: «NB. Allí donde hay música devocional, Dios con su gracia está siempre presente». El acto mismo de la ejecución musical, en otras palabras, suscita la presencia de Dios, siempre y cuando sea *andächtig*: devocional y consciente. [Imágenes del comentario de la Biblia de Abraham Calov, propiedad de J. S. Bach, con sus anotaciones, cortesía de la Concordia Seminary Library, San Luis (Misuri). Todos los derechos reservados].



14. El año litúrgico luterano

La Pascua coincide con el primer domingo después de la luna llena en o después del Equinoccio Vernal. Puede variar en fecha del 22 de marzo al 25 de abril, y determina a su vez las fechas del Miércoles de Ceniza, Cuaresma, Semana Santa, Ascensión y Pentecostés. El Adviento comienza el cuarto domingo antes del 25 de diciembre, el domingo que cae entre el 27 de noviembre y el 3 de diciembre, ambos inclusive.



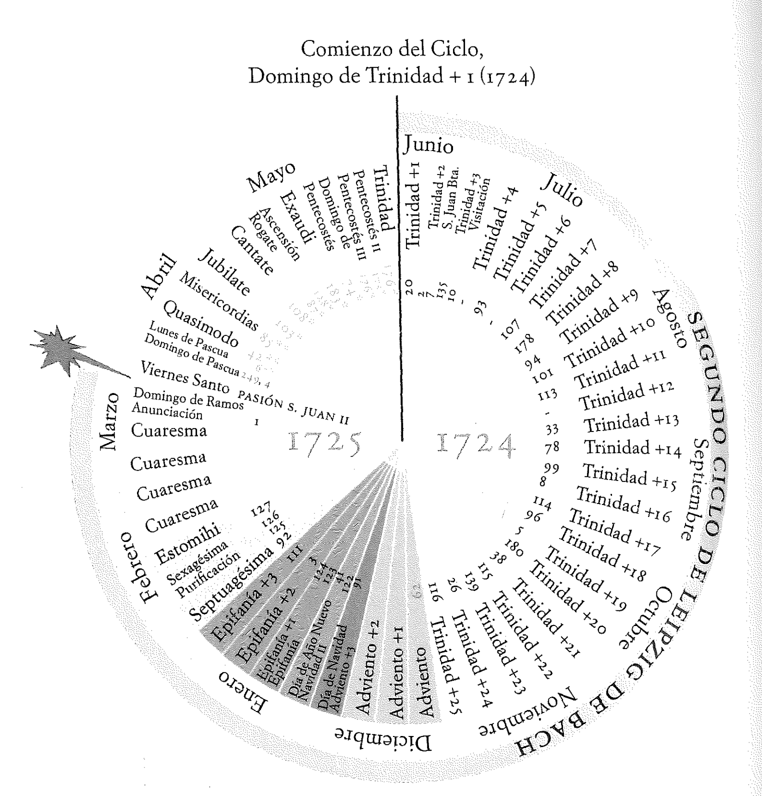
Negros	Obras compuestas de nuevo cuño
Azules	Reposición de obras anteriores
Rojos	Parodias de cantatas profanas compuestas en Cöthen
Verdes	Obras del ciclo ideal de Bach

15. Primer Ciclo de Cantatas de Leipzig de Bach, 1723-1724

Como la Pascua cayó tarde en 1724, esto se tradujo en que el Domingo de Pentecostés y el Domingo de Trinidad se solaparon con la Trinidad +1 y 2 del año anterior, lo que hizo que necesitaran incluirse las siguientes cantatas para que el ciclo quedara completo:

Domingo de Pentecostés	1724	172, 59
Pentecostés II	1724	173
Pentecostés III	1724	184
Trinidad	1724	194, 165

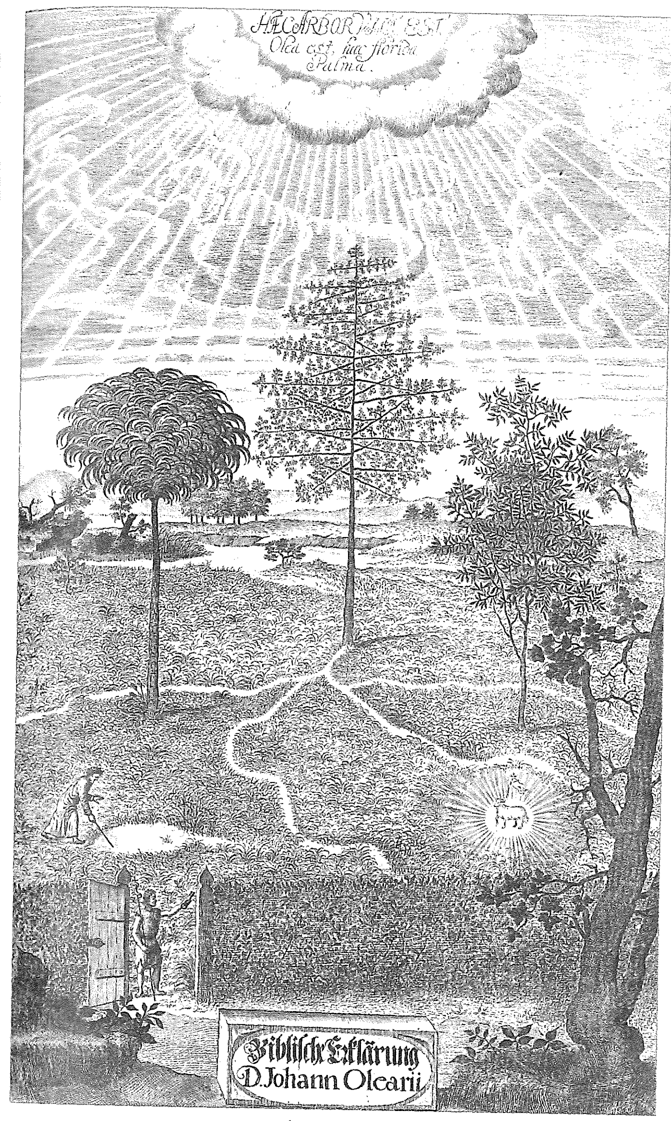
El segmento exterior en verde representa cantatas que Bach consideró más tarde que pertenecían (y completaban) este primer ciclo después de su trastrueque original en torno a la Pascua de 1724.



LEYENDA
Números del BWV

Negros	Obras compuestas de nuevo cuño
Azules	Reposición de obras anteriores
Rojos	Parodias de cantatas profanas compuestas en Cöthen
Verdes*	Serie de nueve cantatas con textos de Christiane Mariane von Ziegler, muy probablemente previstas para utilizarse a partir de la *Pasión según san Juan* (1.ª versión) después de la Pascua de 1724, pero que no fueron completadas por Bach hasta la primavera de 1725
Verdes**	Tres nuevas cantatas que guardan una sorprendente afinidad con cinco para este período en 1724, pero a las que no puso música hasta ahora

16. Segundo Ciclo de Cantatas de Leipzig de Bach, 1724-1725



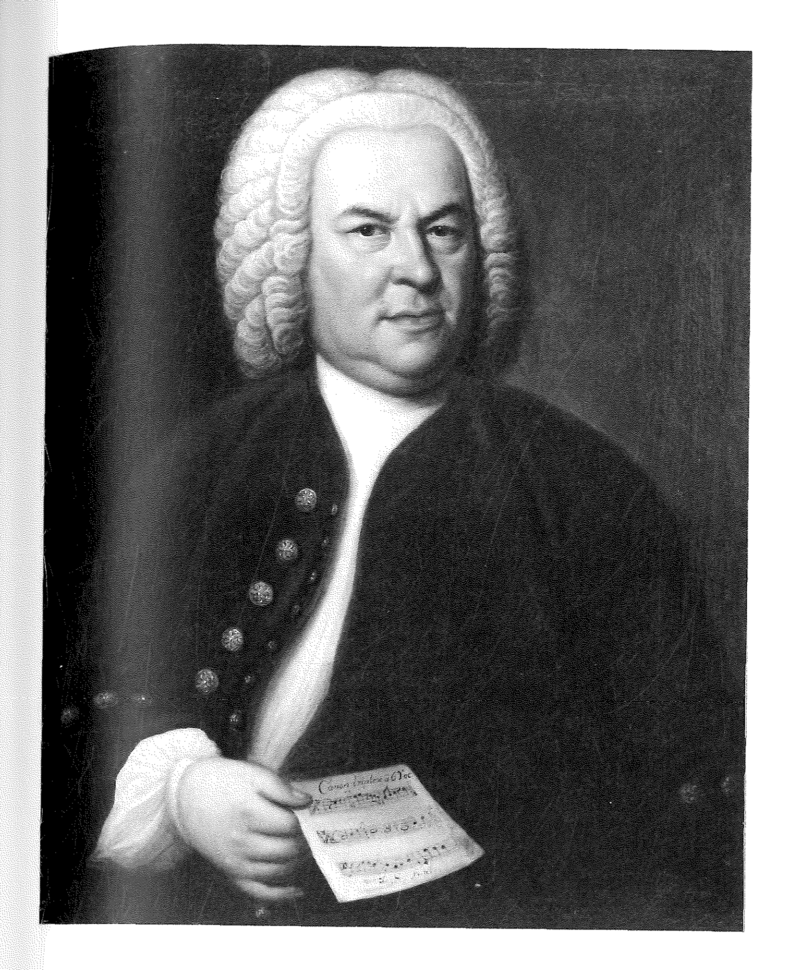
17. El Árbol de la Vida

Esta imagen de Christian Romstet (1640-1721), con Jesús ocupándose de su jardín, acompaña a la *Biblische Erklärung* de Johann Olearius (1611-1684), de la que Bach poseía un ejemplar. Bach utilizaba el contrapunto severo como un medio de reflexionar sobre el tema de la muerte.



18 & 19. Elias Gottlob Haussmann: dos retratos de Bach

Haussmann era el pintor oficial del Ayuntamiento de Leipzig. Fechado en 1746, el que figura más arriba es el primero de tan solo dos retratos de Bach autentificados plenamente como tales. Conservado en el Stadtmuseum, ha sido restaurado en al menos cuatro ocasiones: después de varias capas adicionales de pintura, el lienzo es una ruina y la pintura original ha desaparecido en varios sitios. El posterior y mejor preservado de los dos retratos (página siguiente) fue un regalo de Emanuel Bach a su padre en 1749. Recogido en el catálogo de pertenencias de Emanuel (*c.* 1798) acabó en una tienda de objetos curiosos de Breslau (*c.* 1820)

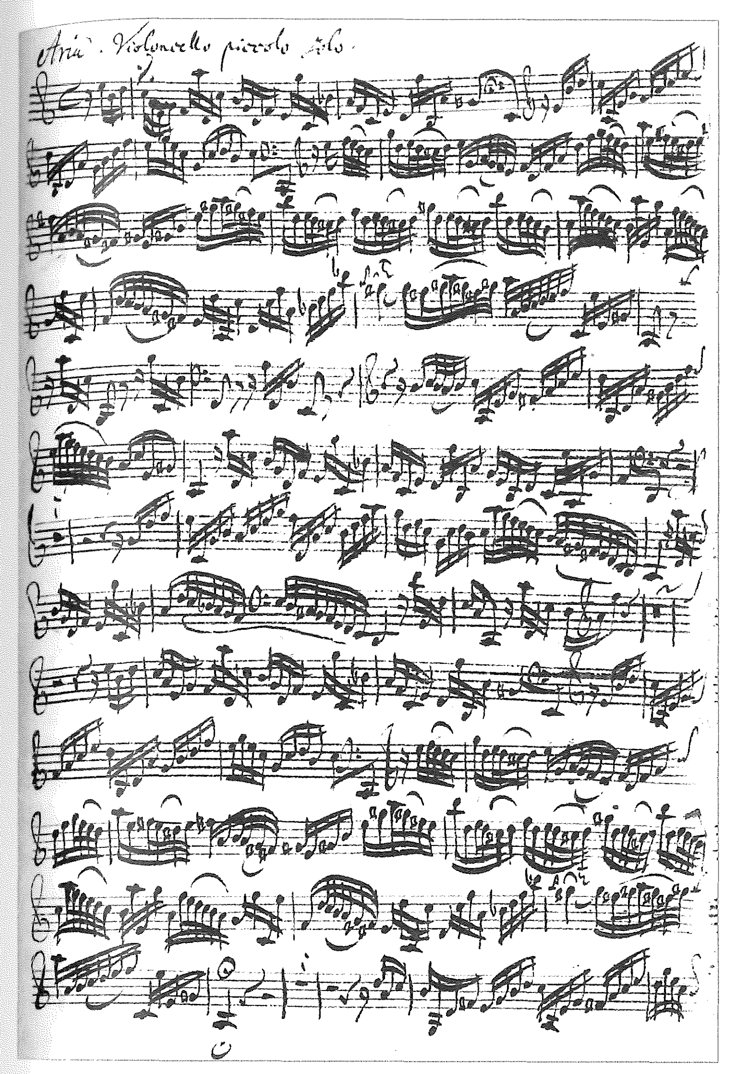


y viajó a Inglaterra en una mochila (1936). Durante los últimos sesenta años ha pertenecido a William H. Scheide, de Princeton, Nueva Jersey.



22. *Violoncello piccolo*

De Antonio y Hieronymus Amati, Cremona, *c.* 1600, tocado por David Watkin, violonchelo solista de los English Baroque Soloists. Gracias a su quinta cuerda, su característico sonido más leve y su gran agilidad, el *violoncello piccolo* permitió a Bach, que estaba buscando permanentemente maneras diferentes de moldear las partes interiores de su escritura vocal e instrumental, explorar nuevas sonoridades en nueve de sus cantatas religiosas conservadas.



23. *Violoncello piccolo obbligato* de BWV 41 *Jesu, nun sei gepreiset*

A Bach le preocupa transmitir la naturaleza de Jesús como Alfa y Omega que lo abarca todo, de ahí su elección del *violoncello piccolo* de cinco cuerdas con una tesitura más amplia en esta aria para tenor. Vista puramente como una imagen gráfica, la parte manuscrita de Bach es un objeto de extraordinaria belleza; pero constituye también una guía maravillosamente práctica para el instrumentista, pues le indica cómo moldear cada uno de los gestos y frases musicales.



24. Acuarela de la Thomascantorei pintada por Mendelssohn, 1838

Mendelssohn poseía un gran talento para todo aquello en lo que ponía su mano, como las acuarelas. Pintó esta vista de la Thomasschule y la Thomaskirche bajo la nieve durante el mismo invierno en que, como director titular de la Orquesta de la Gewandhaus, introdujo una serie de cuatro «conciertos históricos»: una breve historia de la música en sonidos. Su defensa de Bach puede remontarse a 1823, cuando su abuela materna le dio el manuscrito de un copista de la *Pasión según san Mateo*, una partitura que prendió su imaginación y le hizo concebir la idea de presentar una interpretación de esta obra, totalmente olvidada, en 1829 en Berlín y en 1841 en Leipzig.

el mundo, el medio a través del cual la humanidad rinde honor a Dios (BWV 76/xi).

Bach amplía este tema a lo largo de cuatro domingos consecutivos, porque en algún momento debió de darse cuenta de cuán apropiada podría resultar la reelaboración de dos de sus cantatas de Weimar (BWV 21 y 185) a fin de completarlo. Al reponer BWV 21, *Ich hatte viel Bekümmerniss*, que ya había pasado a convertirse en una de sus obras más impresionantes, Bach pudo enriquecer la dualidad de amor de Dios y amor al prójimo con una visión de la eternidad como el objetivo escatológico del hombre. Al recordar cómo Salomo Franck, el libretista de BWV 185, *Barmherziges Herze*, había escrito que «el arte del cristiano» es «conocer sólo a Dios y a sí mismo, arder de verdadero amor, no juzgar injustificadamente, no invalidar los actos de otro, no olvidar al prójimo y enjuiciar con una justa vara de medir», Bach vio una oportunidad de reciclar esta obra modestamente instrumentada para cuatro voces y cuerda con tan sólo un oboe y un *clarino* como refuerzo. Una ventaja adicional de incluir estas dos obras anteriores fue que le permitió desplegar ante su congregación una amplia variedad de estilos compositivos pintados en lienzos de tamaños extraordinariamente diferentes. Para él constituía, asimismo, un medio para poder calibrar las preferencias de sus oyentes.

La tarea de Bach a lo largo de este Primer Ciclo de Leipzig (véase diagrama en la lámina 15) era seguir el ritmo de la demanda semanal. A lo largo del proceso creó cuarenta nuevas cantatas, conectándolas temáticamente en subunidades con objeto de proporcionar continuidad y claridad, al tiempo que recordaba qué piezas anteriores podrían encajar cómodamente en el tejido de este tapiz que estaba desplegándose sin que se produjera ningún choque estilístico. Había que copiar las partes y guiar a su (aún) no probado grupo de músicos jóvenes para enseñarles cómo sortear los obstáculos de su música sorprendente y desafiante con un mínimo de en-

sayos, tareas que ya hemos explorado en el capítulo anterior. Llegado el día, primero había una larga y fría espera en una iglesia sin calentar, y luego un único disparo a un blanco sobrecogedor. A continuación, sin una sola mirada hacia atrás, había que pasar a la siguiente, manteniendo un ritmo incesante. A pesar de toda la inventiva y la originalidad de estas obras iniciales, se trataba de una secuencia para disipar todos los temores de las autoridades lipsienses, tan recelosas de que se oyera en la iglesia nada «operístico»; en comparación con las obras que seguiría componiendo, en este momento no había nada que pudiera alarmarles.

Con el largo tiempo de Trinidad, que se extendía desde finales de mayo hasta finales de noviembre, llegaba un persistente énfasis temático en el leccionario luterano sobre el pecado y la enfermedad anímica y corporal. «El mundo entero no es más que un hospital», declara el tenor en un momento dado en BWV 25, *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*: la Caída de Adán «nos envileció a todos y nos infectó con la lepra del pecado».* Enfermedad, fiebre intensa, forúnculos producidos por la lepra y el «hedor detestable» del pecado aparecen descritos en detalle en el texto de esta cantata, sin hacer concesiones a la delicadeza de sentimientos o las potenciales náuseas del oyente. Aunque el desconocido libretista acaba incluyendo un apasionado llamamiento a Cristo como el «sanador y el que brinda ayuda a todos» para que cure y muestre compasión, es la música de Bach la que completa para nosotros el viaje espiritual. Como oyentes, sentimos que estamos curándonos, pero resulta difícil decir *cómo* afecta un cambio de nuestra percepción de lo que están di-

* BWV 25 se interpretó por primera vez el 29 de agosto de 1723, la última de siete cantatas consecutivas e interrelacionadas, basadas todas ellas en severos mandamientos homiléticos que daban ulterior expresión a las doctrinas básicas de la fe ya esbozadas en los cuatro primeros domingos del tiempo de Trinidad. Siguen un plan básico idéntico: coro-recitativo-aria-recitativo-aria-coral.

ciendo las palabras. Tómese, por ejemplo, el coro inicial, con su lóbrega descripción de un mundo invadido por el pecado: «No hay fortaleza en mi carne debido a tu furia; ni hay descanso en mis huesos debido a mi pecado» (Salmo 38, 3). Cabría imaginar que, al iniciar el proceso con el propósito de subrayar las palabras por cualquier medio para corroborarlas que fuera capaz de concebir (cánones a dos voces, motivos suspirantes y armonías inestables que modulan descendentemente), Bach había agotado su arsenal expresivo, pero no era así. En el decimoquinto compás incorpora un «coro» independiente integrado por tres flautas de pico, una corneta y tres trombones para entonar el famoso «Coral de la Pasión»,* con una frase cada vez. Bach ha añadido un comentario independiente de su propia cosecha que va operando su magia gradualmente, infundiendo la idea de esperanza y consuelo. Aquí tiende la mano a sus oyentes y su música sirve como una suerte de transfusión de sangre espiritual, en la que la actividad esencial en el proceso curativo emana de la música, no de las palabras.

Una y otra vez percibimos en estas primeras obras para Leipzig hasta qué punto la escritura de cantatas más persuasiva por parte de Bach tiene que ver con ayudar a los oyentes a descubrir las opciones que tienen en la vida, con mostrarles un ideal (el «cielo»), centrándose luego en el mundo real y en cómo relacionarse con él, en términos de actitud,

* Se conoce con ese nombre debido a las cinco veces que lo utiliza Bach en la *Pasión según san Mateo*. Su famosa melodía de Hans Leo Hassler (1564-1622) fue originalmente la de de una canción de amor, pero se adaptó a varios textos de himnos. Probablemente, el que Bach tenía aquí en mente era el que se basaba en el Salmo 6, «Ach Herr, mich armen Sünder», de Cyriacus Schneegass, cuya quinta estrofa envía un claro mensaje de esperanza y alivio. Aparte de esto, el modo en que Bach entreteje este coral dentro de su entramado contrapuntístico constituye una extraordinaria proeza técnica, y la única vez, por cierto, en que utiliza trombones para otra cosa que no sea reforzar las voces y añadir color.

comportamiento y conducta. Esto explica por qué sus cantatas parecen escapar a su confinamiento histórico y litúrgico y consiguen llegar hasta nosotros en la actualidad. Pensamientos y sentimientos que hemos tenido encuentran expresión por medio de Bach, con una franqueza y claridad muchísimo mayores de las que nunca seríamos capaces nosotros. Luego reúne todos los ramales de glosa exegética que ha conferido a los temas devocionales en el curso de la obra en un coral conclusivo (generalmente, pero no siempre) perfectamente ajustado a su situación dentro del esquema emocional. Éste era un momento de consuelo para sus oyentes, que les devolvía al aquí y ahora de sus preocupaciones cotidianas, a un presente «razonable». Porque, por extraña o compleja que fuera la música del nuevo *Cantor* en los movimientos iniciales de sus cantatas, el coral era un punto de referencia familiar, un regreso a un territorio ante el que ellos podían reaccionar cantando al mismo tiempo la melodía, o siguiéndola simplemente para sus adentros.

Siguen sucesivas cantatas penitenciales, que mantienen su campaña temporal de bombardeo catequizador, a veces reforzado, a veces atenuado, por la música de Bach. Nos hemos acostumbrado al modo en que el libretista sitúa al actor humano en escenarios de fe y duda, pecado y Satanás. Lo curioso es que todo este tremendo ataque ideológico ni aminora la audacia de la respuesta musical de Bach, ni disminuye la humanidad de su empatía con los fieles. Porque, aunque a Bach se le exige habitualmente que aborde temas universales elevados como la eternidad, el pecado y la muerte, muestra que está también interesado en los chispazos de duda y en las tribulaciones cotidianas de todas las personas, consciente de que las vidas pequeñas no parecen pequeñas a las personas que las viven (del mismo modo que las vidas pasan a parecer enormes en el instante en que son ricamente imaginadas y minuciosamente observadas por novelistas como Tolstói o Flaubert). En esto, Bach ejemplifica lo que

Vico llamaba *fantasia*: una facultad de percepción imaginativa o una especial aptitud para meterse en la piel de otros, o lo que Herder llamó más tarde *Einfühlung* ('empatía').[8]

Esto aflora a la superficie en una obra como BWV 105, *Herr, gehe nicht ins Gericht*, en la que el siervo penitente se arrepiente de «los errores de mi [su] alma». Bach recurre a un procedimiento, una representación habitual barroca de la ansiedad, el *tremolo*, que requiere que sus instrumentistas de cuerda realicen palpitantes reiteraciones de notas en grupos de dos o de cuatro con un solo golpe de arco (una técnica denominada a veces *vibrato de arco*)* y la utiliza astutamente en tres de los seis movimientos de la cantata: primero para representar al «administrador injusto» que aguarda nervioso, sabedor de que están a punto de despedirlo por no lograr cobrar las deudas de su amo (Lucas 16, 1-9); luego para representar la conciencia temblorosa del pecador, fijando la idea en el oído del oyente por medio de la implacable sucesión de semicorcheas confiadas a los dos violines y de la constante pulsación de corcheas en la línea de viola para trazar un leve pero inexorable símbolo de aflicción mental:

> *Cómo tiemblan y vacilan*
> *los pensamientos de los pecadores*
> *mientras se acusan unos a otros*
> *y luego se atreven a perdonarse.*
> *Así la conciencia atribulada*
> *acaba desgarrada por su propio tormento.*

En esta aria para soprano hay tanto una fragilidad cristalina como un lirismo fragmentado en la línea melódica, prime-

* Éste es uno de los procedimientos que Bach podría haber aprendido de Buxtehude, quizá de su ciclo de motetes *Membra Jesu nostri,* o de su primo mayor Johann Christoph, que lo utilizó en su soberbio lamento para bajo, *Wie bist du denn, O Gott.*

ro para oboe, luego para la voz. Intercambian propuestas tentativas y reticentes retractaciones: dos «voces» que hacen de eco una de otra dentro de una sola mente en conflicto manifiesto consigo misma. Bach evita todo melodrama. Allí donde otro compositor podría haber aprovechado las evidentes oportunidades para una vívida mímesis de la «conciencia atribulada», Bach opta, en cambio, por un enfoque sutil y esencialmente humano, variando sus armonías cromáticas y diatónicas para transmitir los vaivenes anímicos de una mente en un estado de constante vacilación: después de ser tentada, se resiste, sucumbe, vuelve a resistirse y no logra alcanzar el reposo hasta la llegada de la cadencia final (que, aun así, percibimos como un estado provisional). Por último, en el coral final, para transmitir el progresivo apaciguamiento de la conciencia atormentada del pecador, retoma el procedimiento *tremulant* del movimiento inicial de la cantata. Primero coloca una pulsación de semicorcheas en las líneas instrumentales, luego las ralentiza a tresillos, a continuación a grupos de dos corcheas, más tarde más lentamente aún con tresillos de negra y corchea, y finalmente simples negras que descienden cromáticamente: una reducción paulatina hasta el punto en que tanto las voces como el continuo quedan en silencio. Es un medio brillantemente gráfico y original de describir la liberación del espíritu de su revestimiento terrenal.

A esta distancia resulta fácil empatizar con el modo profundamente humano en que Bach expone las diversas opciones que todos tenemos que afrontar en diferentes momentos de nuestras vidas: los callejones sin salida en que desembocamos, las tentaciones y el precio que a menudo tenemos que pagar por seguirlas o sucumbir a ellas, los diversos ardides para aliviar nuestras atribuladas conciencias. Aunque la pintura sonora es aquí sutil y las imágenes generalmente más fáciles de captar que en otras cantatas (cuenta con la gran ayuda de la inusualmente alta calidad del libreto), el verdadero placer llega al seguir la prodigiosa inventiva musical

de Bach según va evolucionando: las ideas que inflamaban inicialmente su fantasía y luego las técnicas utilizadas en su presentación y elaboración.

La relación entre esta cantata y la del domingo siguiente, BWV 46, *Schauet doch und sehet*, es demasiado estrecha para ser casual. Va más allá de las circunstancias evidentes de que comparten advertencias contra el pecado, el miedo a la represalia que adopta la forma del severo juicio de Dios y el mismo (aunque en absoluto único) esquema simétrico en seis movimientos (coro-recitativo-aria-recitativo-aria-coral). Por ejemplo, ambas recurren a la textura del *bassetchen* (105/iii, 46/v) y ambas cuentan con movimientos conclusivos enormemente infrecuentes en los que el coral se inserta dentro de un entramado orquestal independiente, con interludios para la cuerda aguda (105/vi) y dos flautas de pico (46/vi), en ambos casos sin el sostén del continuo. Incluso el procedimiento del *tremulant*, que constituye una característica tan prominente de BWV 105, reaparece (quizá para refrescar la memoria a corto plazo del oyente) en la segunda parte de una aria para bajo que representa una escena de tormenta (BWV 46/iii), en la que la atmósfera cambia de una de intimidación marcial a otra en la que se espera con inquietud la venganza fulminante de Dios, y que está marcada para interpretarse en *pianissimo.* Lo más importante es que ambas cantatas se presentan en grandiosos movimientos iniciales estructurados como un preludio y fuga coral para reflejar de este modo las divisiones de frases del texto bíblico.

En esta cantata se advierten signos del modo en que Bach estaba ya pensando antes del tiempo de Pasión, puesto que los dos coros revelan rasgos que asociamos con el cuadro inicial de la *Pasión según san Juan* (véase el capítulo 10, pp. 536, 537): en BWV 46, la misma figura de suspiro pronunciado en las violas; y, en BWV 105, los implorantes gritos corales de «*Herr! Herr!*» enlazados a semejantes y ásperos retardos en los instrumentos más agudos, y la misma línea de bajo palpi-

tante y la tonalidad de Sol menor. BWV 46 comienza como un lamento por la destrucción de Jerusalén expresado por medio de las palabras de Jeremías (Lamentaciones 1, 12). La profecía de Jesús de la destrucción de Roma en el año 70 d.C. vuelve a contarse en el Evangelio del día (Lucas 19, 41-48), y tanto en este domingo como en el Viernes Santo se realizaban en las iglesias de Leipzig lecturas anuales de la versión de los hechos del historiador romano Josefo, así como de la narración de la Pasión de Juan. Al aludir aquí a ello, la narración musical de Bach puede abarcar épocas históricas diferentes—de la del profeta Jeremías del Antiguo Testamento a la de Jesús—y grabar estas sucesivas catástrofes en la mente del oyente, dándoles la forma de metáforas de sus males autoinfligidos, del mismo modo que se abarcan también distintas zonas temporales en sus Pasiones.

Debió de necesitar nueve o diez domingos para coger plenamente el ritmo y desarrollar estos elaborados coros contrapuntísticos, pero a partir de este momento ya no hay vuelta atrás. Bach se había propuesto desarrollar un nuevo estilo de cantata en Leipzig, diferente de las obras que había escrito anteriormente, y al recuperar cuatro cantatas de Weimar en las semanas anteriores se había concedido un tiempo adicional para reflexionar y elaborarlas: BWV 105 y 46 son el resultado. La preferencia por una u otra de estas imponentes cantatas es una cuestión de gusto personal, pero uno podría quedar fácilmente seducido por la instrumentación más rica de BWV 46—dos flautas de pico, dos oboes da caccia y una trompeta de varas, además del conjunto de cuerda normal—y por el hecho de que su primera sección («Preludio») acabara reutilizándose con las palabras *Qui tollis peccata mundi* en el Gloria de la *Misa en Si menor,* una prueba que demuestra en qué alta estima la tenía Bach.* Consideradas

* Las flautas de pico tienen también un papel destacado en la secuela—para ilustrar las «corrientes rebosantes de lágrimas» de Cristo, con una

conjuntamente, se tiene la sensación de que Bach concibió las cantatas de estas dos semanas para formar un clímax musical-teológico para este comienzo del tiempo de Trinidad.

Cuando el verano empieza a dar paso al otoño, los textos elegidos para cada domingo se centran en los peligros de vivir en sociedad, con advertencias contra los falsos profetas e hipócritas e indicaciones sobre cómo vivir con rectitud en un mundo que ya está en pecado. Podría elegirse cualquiera de las treinta cantatas que incluyó desde el comienzo de su primer ciclo hasta Navidad para ilustrar esta progresión. A mitad de su cantata BWV 93, *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, Bach hace exclamar a su tenor: «¡La muerte está en los pucheros!», una alusión que es probable que desconcertara incluso a los miembros de su congregación que leían la Biblia. (Resulta ser la reacción de Eliseo en una época de gran mortandad a un plato poco apetecible preparado para él y que él convierte de algún modo en comestible «para la gente»—II Reyes 4, 40-41—, una metáfora apropiada para la destreza a la hora de convertir de manera sistemática la dura corteza doctrinal de estos platos trinitarios poco prometedores en algo agradable y variado). Tras haber adquirido ya la habilidad de insuflar vida en un mensaje doctrinal y, cuando resultara apropiado, expresarlo con una fuerte carga dramática, ahora Bach está explorando cómo y cuándo equilibrarlo con música de una ternura emoliente, suavizando y aliviando la severidad de sus textos, aunque sin atemperar en absoluto su impacto. Una

escritura muy por encima del sostén continuado de la cuerda, que está durante nueve compases sucesivos sin conformar una sola tríada mayor—y en espera de la caída de Jerusalén y la compasión de Cristo a la hora de proteger al devoto en una aria para contralto con oboes da caccia que recurre a la estructura del *bassetchen*. Reproducen ese carácter en episodios tocados entre las diversas frases del coral conclusivo, tanto con la misma cascada de semicorcheas como con gestos melódicos que recuerdan al coro inicial.

y otra vez se percibe el excepcional nivel de compromiso de Bach con las palabras, aunque su música va mucho más allá de la mímesis literal o el empleo codificado de figuras y símbolos convencionales. (El complejo entrelazamiento de palabras y música por parte de Bach será el tema del capítulo 12, en el que nos ocuparemos de otras de las cantatas nacidas al comienzo de su etapa de Leipzig).

Cuando el otoño cede el testigo al invierno, los temas de la semana pasan a ser cada vez más sombríos mientras se insta a los fieles a rechazar el mundo, sus señuelos y sus trampas, y a centrarse en la eventual unión con Dios, o arriesgarse al horror de la exclusión permanente. Semana tras semana, esta dicotomía parece crecer en dureza, con un énfasis cada vez más profundo en el pecado y la culpa conforme va empeorando el tiempo. Para transmitir el conflicto interior entre creencia y duda en BWV 109, *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!*, vemos cómo asigna dos voces enfrentadas, interpretadas por el mismo cantante, una marcada *forte,* la otra *piano.* (Cómo le habría gustado esto a Schumann, el creador de Florestán y Eusebio, que odiaba expresarse en una sola voz unificada). En BWV 90, *Es reißet euch ein schrecklich Ende*, se sugiere una polaridad de un tipo diferente: entre las aterradoras consecuencias que aguardan a los pecadores en el Juicio Final y la protección que Dios garantiza a «sus elegidos». Bach comienza con un aria de «furia» de una energía inagotable, con *tirades* y floreos de catorce fusas consecutivas, grandes saltos de tesitura, finales de frase acortados y pausas dramáticas en medio de una misma palabra (*schreck... lich*). Esto es teatralmente tan extremo como cualquier música que sus oyentes (e intérpretes) podrían haber encontrado durante los años en que Leipzig contaba con su propio teatro de ópera (1693-1720)[9]—y no lo que normalmente habrían esperado oír en la iglesia—y

la primera vez que Bach se había arriesgado a cometer esta flagrante infracción del protocolo.

Para su última cantata del tiempo de Trinidad, BWV 70a, *Wachet! betet! betet! wachet!*, salpicada de juegos de palabras, Bach aumenta el voltaje. En *accompagnati* que flanquean ahora las arias, añadidos a su cantata anterior de Weimar, con sus semicorcheas repetidas escritas en el *stile concitato* ('estilo agitado') de Monteverdi, Bach anticipa en muchos años los estallidos intrínsecamente operísticos de dos de las más formidables heroínas teatrales de Händel: Deyanira, la esposa trastornada de *Hércules* (1745) («Where shall I fly?»), y Storgé, la madre ultrajada de *Jefté* (1752) («First perish thou!»). Pero no son simplemente los vertiginosos comienzos de estas escenas dramáticas los que invitan a la comparación con esta cantata: Bach está a la altura de su contemporáneo sajón en todos y cada uno de los pasos: en el poder de su declamación vocal, en el acompañamiento orquestal—que constituye un vívido apoyo—que inventa para retratar la destrucción cataclísmica del mundo y en la seráfica transición que logra cuando Jesús guía finalmente al creyente hacia la completa «quietud, a ese lugar de dicha abundante». En estas dos cantatas que ponen punto final al tiempo de Trinidad, Bach parece—supuestamente de manera inintencionada—haberse enfrentado al grupo de sus colegas compositores de óperas italianas y haberlos vencido en su propio terreno. (Todo esto forma parte de la evolución de una forma mutante de ópera propuesta en el capítulo 4). A lo largo de este proceso Bach rompió manifiestamente la promesa que había hecho al concejo apenas seis meses antes: la de no hacer composiciones que fueran «demasiado teatrales» o semejantes a las que había compuesto en Weimar. Como veremos enseguida, no se trató de deslices pasajeros, sino que para entonces constituían ya una transgresión habitual: algo enormemente entretenido y que habría de encantar a una congregación entumecida por el frío y por cuatro horas de inmovilidad en un duro banco.

Cuando Bach se acerca a su primera celebración navideña en Leipzig, el carácter se aligera. Después del *tempus clausum* del Adviento llega una toma de aire colectiva, seguida de una explosión de música festiva. En los atriles de los *Thomaner* aparecen de repente una serie de obras totalmente nuevas: nueve grandes piezas que habrán de dominar y ofrecer en el curso de los dieciséis días siguientes en tres de las iglesias de la ciudad. Mentalmente, Bach debió de aprovechar este primer descanso en el ciclo como el tiempo para acelerar su velocidad de composición semanal.* En menos de un mes tendría que completar la música para siete festividades, desde el día de Navidad hasta el primer Domingo después de Reyes: seis nuevas cantatas—BWV 40, 64, 190, 153, 65 y 154—y dos obras latinas en un lenguaje diferente pero que planteaban asimismo un reto: un compacto *Sanctus* en Re (BWV 238) y el *Magnificat* en Mi♭ mayor (BWV 243a), más familiar en la actualidad en su versión posterior en Re mayor (BWV 243). Estas dos obras habrían de interpretarse conjuntamente con su gran cantata de Weimar BWV 63, *Christen, ätzet diesen Tag*, el día de Navidad. Una ojeada al calendario revela la inmensidad y el ritmo incesante de la tarea que Bach se impuso a sí mismo y a su grupo de intérpretes:

* A partir de las pruebas que brindan las partes para las cantatas, copiadas a toda velocidad, Bach raramente pudo componer adelantándose al plazo previsto. Sin embargo, su última obra de nuevo cuño compuesta antes del Adviento fue BWV 90, para el 14 de noviembre. La mayor parte de BWV 70, para la semana siguiente, había sido compuesta previamente en Weimar y la totalidad de BWV 61 se interpretó el 28 de noviembre, de modo que podría pensarse que tuvo casi seis semanas en total para componer el *Magnificat*, su composición vocal de mayores dimensiones hasta la fecha, y el resto de las obras que habrían de interpretarse como parte de sus primeras Navidades en Leipzig.

DÍA DE NAVIDAD, 25 DE DICIEMBRE DE 1723

7 h. Misa	Thomaskirche	BWV 63	*Christen, ätzet diesen Tag*
		BWV 238	*Sanctus*
9 h. Servicio	Paulinerkirche	BWV 63	*Christen, ätzet diesen Tag*
13:30 h. Vísperas	Nikolaikirche	BWV 63	*Christen, ätzet diesen Tag*
		BWV 243a	*Magnificat*

SEGUNDO DÍA DE NAVIDAD, FIESTA DE SAN ESTEBAN, 26 DE DICIEMBRE

7 h. Misa	Nikolaikirche	BWV 40	*Darzu ist erschienen*
		BWV 238	*Sanctus*
13:30 h. Vísperas	Thomaskirche	BWV 40	*Darzu ist erschienen*
		BWV 243a	*Magnificat*

TERCER DÍA DE NAVIDAD, FIESTA DE SAN JUAN, 27 DE DICIEMBRE

7 h. Misa	Thomaskirche	BWV 64	*Sehet, welch eine Liebe*

AÑO NUEVO, FIESTA DE LA CIRCUNCISIÓN, 1 DE ENERO DE 1724

7 h. Misa	Nikolaikirche	BWV 190	*Singet dem Herrn*
13:30 h. Vísperas	Thomaskirche	BWV 190	*Singet dem Herrn*

DOMINGO DESPUÉS DE AÑO NUEVO, 2 DE ENERO			
7 h. Misa	Thomaskirche	BWV 153	*Schau, lieber Gott*
EPIFANÍA, 6 DE ENERO			
7 h. Misa	Nikolaikirche	BWV 65	*Sie werden aus Saba*
13:30 h. Vísperas	Thomaskirche	BWV 65	*Sie werden aus Saba*
PRIMER DOMINGO DESPUÉS DE EPIFANÍA, 9 DE ENERO			
7 h. Misa	Thomaskirche	BWV 154	*Mein liebster Jesus*

Es imposible no maravillarse de que tanto él como sus intérpretes lograran hacer frente a estos retos. Nunca sabremos, por supuesto, cuán bien se desenvolvieron y cómo fue interpretada la música al tener que estar sometidos a semejante presión.* Pueden encontrarse signos de que Bach había previsto el problema del cansancio acumulado en su uso de los instrumentos *colla parte* para reforzar las líneas corales de varios coros iniciales y en la ausencia de solos de soprano en cinco cantatas (BWV 40, 190, 153, 65 y 154). Si se escucha o se abre al azar cualquiera de estas partituras, es imposible no quedar impresionado por la magnitud pasmosa de la empresa de Bach y por las exigencias que se impuso a sí mismo y a su grupo de músicos con la composición e interpretación de una cornucopia tal de música navideña a una velocidad vertiginosa: uno queda preso de lo que Dreyfus llama «sentimientos incipientes de sobrecogimiento».[10]

Cuando Bach logró salir de este ritmo extenuante, aún tenía que pensar en el futuro inmediato, planificar y preparar, arañando tiempo para concebir y luego dar cuerpo a su primera Pasión oratorio. Ya hemos visto pruebas de la existencia de borradores preparatorios para su *Pasión según san Juan,* pero ¿cuánto había completado de ella para entonces? Ya en esas navidades empezamos a encontrar signos de que está preparando a sus oyentes para futuras conmociones y ofreciendo indicios de lo que les aguarda. Por ejemplo, dio lo que podría parecernos un sesgo teológico curiosamente impropio de ese tiempo litúrgico a tres obras consecutivas para los tres días de Navidad. Bach no incorpora ninguno de los temas habituales a los que estamos acostumbrados por su (posterior) *Oratorio de Navidad*: ningún cántico de la Virgen, ninguna música para los pastores o para los ángeles, ni siquiera los corales navideños tradicionales. La excepción es el famoso *Magnificat.* En esta primera versión en Mi♭, Bach introdujo lo que se conocen como *laudes.* En su mayor parte deliciosas, en ocasiones bastante peculiares, estas piezas—muy intrincadas para ser simples canciones de cuna—fueron concebidas aparentemente como una concesión a las costumbres locales y habían de ser cantadas por un coro «angélico» que se encontraba apartado en la pequeña galería situada en lo alto de la Thomaskirche. Insertadas entre los versos del cántico de María, forman un compendio de la historia de la Navidad en miniatura.

* Los estudiosos se han aprestado a señalar las dimensiones más reducidas de algunas obras, como BWV 153 y 154—a fin de «no agobiar excesivamente al coro»—, que requieren que el coro cante únicamente sencillos corales a cuatro voces o que cuente con la ayuda que le brinda el hecho de que le doblen los instrumentos (BWV 64). Pero ¿cuándo fue eso alguna vez una «compensación por la falta de tiempo de ensayos»? (C. Wolff, *Bach: The Learned Musician,*Oxford, Oxford, UP, 2000, p. 264). Por mi experiencia, al doblar las voces con instrumentos como cornetas y sacabuches, que es lo que hace Bach en varios de sus movimientos iniciales en *stile antico,* a la vez que aquéllos proporcionan a los cantantes una red de seguridad, también se necesita un tiempo adicional a fin de asegurar el equilibrio y la buena afinación. Lo cierto es que esta secuencia navideña incluye algunas de las músicas más espeluznantemente difíciles de toda su obra: la sucesión de difíciles arias para tenor, los cambios de tempo a mitad de movimiento en BWV 63, la opulenta orquestación de BWV 65, la acrobática fuga sobre *Fecit potentiam* en el *Magnificat,* etc.

En otro pasaje Bach nos presenta una visión decididamente joánica de la encarnación—como el descenso de Dios en forma humana para salvar al hombre y llevar la dicha por medio de su derrota del Diablo—, a la manera de un claro anticipo del mensaje de su *Pasión según san Juan*, que se encontraba ya a tan sólo unos meses de ver la luz. En tres apasionantes cantatas navideñas—BWV 63, 40 y 64—, Bach pone un gran énfasis en todo momento en la descripción que hace Juan de Jesús como *Christus victor*.* Dado que el tercer día de Navidad es también la Fiesta de san Juan, vemos por qué Bach podría haber optado por resaltar una división entre el mundo «de arriba» (lleno de verdad y luz) y el «de abajo» (lleno de oscuridad, pecado e incomprensión). Dios *desciende* en forma humana para salvar al hombre del pecado que lo ha emponzoñado desde su primer encuentro con el Diablo (representado por una serpiente). La aspiración del hombre es *ascender* a un plano en el que pueda ser incluido como uno de los hijos de Dios. Pero, antes de que pueda iniciar este ascenso, Jesús debe primero sufrir su Pasión y luego, por medio de su resurrección, derrotar al pecado, la muerte y el Diablo. Resulta demasiado fácil, por supuesto, describir la música de

* Aunque podría decirse que el sesgo joánico procede en esta ocasión del Evangelio de Navidad (Juan 1, 1-14), hay, sin ninguna duda, un perceptible énfasis joánico a lo largo de todas las cantatas del Primer Ciclo de Leipzig de Bach que no puede atribuirse únicamente a las formulaciones del Evangelio y que debe de haber formado parte, por tanto, del diseño global de Bach y del modo en que prepara a sus oyentes para el «gran acontecimiento»: su primera música para la Pasión. Dejando a un lado las narraciones de la Pasión, había treinta y cuatro lecciones evangélicas tomadas de Mateo, en comparación con veintiuna de Juan, o (en términos de versos) 319 versos de Mateo frente a 203 de Juan. (Quiero dejar constancia de mi gratitud a Robin Leaver por haberme proporcionado estas cifras). Por otro lado, el Evangelio de Juan marca los comienzos cruciales de segmentos fundamentales del año litúrgico, lo cual se encuentra reflejado por Bach en su primer ciclo, en el que favoreció una cita bíblica como el texto de veintiocho de un total de cuarenta de sus cantatas compuestas de nuevo cuño.

Bach principalmente ateniéndonos al texto y olvidarnos a renglón seguido de lo que nos resultaba más interesante originalmente. En los casos de BWV 40, 64 y la gloriosa cantata de Epifanía BWV 65 que siguió diez días después, encontramos pequeñas pistas en el modo en que muchas de las palabras e imágenes parecen brotar con tanta facilidad de las citas bíblicas y los corales para fundirse luego de un modo tan natural con la música, las suficientes como para sugerir que el propio Bach podría haber escrito sus textos, o que al menos tenía una influencia preponderante en su autor.

En la época de Bach, el período entre Navidad y Epifanía recibía el nombre de *Raunächte*—literalmente, «noches ásperas»—, el equivalente alemán de las Saturnales romanas y de una tradición pagana similar. Para él no había respiro: desde la Epifanía hasta el comienzo de la Cuaresma había nueve semanas para las que se necesitaban seis nuevas cantatas (con tres obras anteriores de Weimar que podían utilizarse para su revisión), además de una para la Fiesta de la Purificación (2 de febrero). Para Epifanía + 4 ve la luz la que debe tenerse por la cantata más «operística» de Bach: BWV 81, *Jesus schläft, was soll ich hoffen?* Aquí ofrece a sus oyentes un anticipo de la música arrebatadora que podían esperar de él cuando su imaginación se veía inflamada por un incidente especialmente dramático. Basada en la descripción que hace Mateo del episodio en que Jesús aplaca una violenta tormenta en el mar de Galilea que amenaza con volcar la barca en que navegan él y sus discípulos, convierte un viaje por mar en una metáfora de la vida cristiana. Comienza con Jesús dormido a bordo de la barca, el telón de fondo de una estremecedora meditación sobre los terrores del abandono en un mundo sin Dios, lo que da pie a que una pareja de anticuadas flautas de pico se añadan al grupo de cuerda en un aria para contralto, la voz que Bach utiliza habitualmente para expresiones de contrición, miedo y lamento.

Aquí plantea al cantante el reto de una seria prueba técnica (y simbólica) de resistencia: mantener un Si♭ sin temblores durante diez partes lentas y luego negociar una serie de saltos y quiebros angulosos (por medio de intervalos disminuidos y aumentados) para evocar el enorme abismo de la muerte inminente. La vida sin Jesús—su silencio somnoliento se prolonga en todo momento durante los tres primeros números—provoca en sus discípulos y, por supuesto, en todos los cristianos desde entonces, una angustia extrema y una sensación de alienación que aflora a la superficie en el recitativo para tenor, con sus armonías dislocadas y disonantes. Sobre el trasfondo de la noche oímos las palabras del Salmo 13—«¿Hasta cuándo, Señor, seguirás olvidándome? ¿Hasta cuándo me ocultarás tu rostro?»—y la imagen de la estrella que sirve de guía, tan querida para todos los marineros y para los Reyes Magos.

De repente, estalla la tormenta. Una espuma ininterrumpida de violentas fusas en los primeros violines se contrapone a una actividad incesante en los restantes instrumentos. Se llega a una sucesión de tremendos estruendos sobre acordes de séptima disminuida que transmiten la furia de las «aguas de Belial» al golpear contra la diminuta embarcación. Es similar a una de las poderosas arias «de furia» de Händel, que exigen un virtuosismo semejante de rápidas escalas por parte tanto del tenor como de los violines, pero imbuida de una tensión armónica infinitamente mayor: la manera en que podría sonar *El paraíso perdido* si se le pusiera música en forma de ópera. En tres ocasiones detiene Bach el ímpetu en medio de la tormenta para ofrecer sendos «primeros planos» de dos compases del marinero zarandeado por la tormenta. Aunque la sensación es intensamente real, la tempestad es también un emblema de las fuerzas impías que amenazan con sepultar al solitario cristiano mientras hace frente a sus torturadores. Es extraordinario comprobar qué *scena* tan vívida ha creado Bach desde su comienzo en un sencillo *allegro* en $\frac{3}{8}$ en Sol mayor para cuerda sola. Jesús, ahora despierto (como si hubiera sido capaz de haber dormido en medio de todo el caos), reprende a sus discípulos por su falta de fe. En un *arioso* con un sencillo acompañamiento del continuo, casi una invención a dos voces, el bajo solista asume el papel de *vox Christi.* Tras el colorista drama de la *scena* anterior, resulta sorprendente la escasa densidad y el carácter repetitivo de la música. Nos preguntamos si no hay aquí una pizca de realismo dramático, de reprimenda inducida por los bostezos (la repetición de *warum?*) o incluso de una suave sátira, una de esas ocasiones en que Bach podría estar burlándose de uno de sus tiranos teológicos de Leipzig. A continuación llega un segundo paisaje marino, casi tan notable como la tempestad anterior, esta vez en forma de aria para bajo, dos oboes d'amore y cuerda. La cuerda toca estrictamente en octavas, un símbolo de orden para mostrar que Jesús puede contener incluso la fuerza de las mareas, la resaca y la sucesión de olas justo cuando están a punto de romper, diciendo: *Schweig! Schweig!* ('¡Silencio! ¡Silencio!') y *Verstumme!* ('¡Calla!').*

¿Cuándo podría haber visto Bach, un turingio sin salida al mar, una tormenta marítima? Sólo podría haber sucedido en el Báltico durante su breve estancia en Lübeck en 1705, si es que llegó a ver realmente una. Sin embargo, uno de sus autores predilectos, Heinrich Müller, un teólogo del siglo XVII, sí lo hizo con toda seguridad. Müller vivía en Rostock, en la costa báltica, y escribió comentarios elocuentes sobre este in-

* Ni la partitura autógrafa de Bach ni las partes originales contienen ninguna indicación de articulación, lo que, por supuesto, no impide introducirlas en el momento de interpretarlas. Al experimentar con diferentes permutaciones de ligaduras y con *crescendi* localizados abortados una parte antes de llegar a su punto natural más alto, me di cuenta de que esto funcionaba tanto idiomática como pictóricamente, al igual que sucedía con el *ritornello* final cuando se interpretaba suave y dulcemente, como si se mostrara ahora obediente con las órdenes de Cristo. El apaciguamiento de la tormenta se halla también implícito tanto en el recitativo conclusivo del contralto solista como en el coral final, la séptima estrofa del himno de Johann Franck «Jesu, meine Freude», una conclusión perfecta para esta obra extraordinaria.

cidente en concreto del Evangelio de Mateo. Para el verdadero creyente, viajar en el «bote de Jesús» es, metafóricamente, experimentar los embates de la vida y el mal tiempo, pero salir indemne: «la paradoja de la paz total en medio de la turbulencia».[11] Es posible que la interpretación tropológica que da Müller a esta incidente bíblico—que ofrecía una guía moral al oyente—inspirara el excepcional tratamiento de Bach, un anticipo del relato igualmente dramático revestido de música en su *Pasión según san Juan,* cuyo estreno estaba acercándose rápidamente. Hizo enojar sin duda a concejales lipsienses como el doctor Steger, que, nueve meses antes, había votado por Bach como *Cantor* con la condición expresa de que «debería hacer composiciones que no fueran demasiado teatrales».[12] Una obra como ésta sugiere qué tipo de compositor podría haber sido Bach si hubiera sentido esta inclinación, ya que no hay nada en sus cantatas profanas (a pesar de títulos que las identifican como *drammi per musica*) que sea tan remotamente teatral como esta asombrosa cantata.

Suponiendo que tuviera un papel preeminente en la elección de textos poéticos y en la selección de corales durante el período previo a la Cuaresma, parece que Bach estaba preparando cuidadosamente a la congregación para la respuesta comunitaria que iban a cumplir pronto los corales en su primera música para una Pasión, al tiempo que se aseguraba también de establecer una conexión en sus mentes entre una voz de bajo y la voz de Cristo. Eso dejaba a la Cuaresma, con sus cuarenta días interrumpidos por la Fiesta de la Anunciación (25 de marzo), para completar la *Pasión según san Juan* a tiempo para el Viernes Santo (7 de abril). Ésta resultaría ser su única oportunidad para dejar su huella impunemente en la forma, el estilo y el propósito de la música para este día tan especial. Podemos reconstruir las piezas de la narración a partir de las actas del concejo. En las semanas previas a la Semana Santa de 1724, Bach había seguido avanzando en su proyecto, enviando anuncios, imprimiendo y publicando libretos de su *Pasión según san Juan*, cuya interpretación habría de realizarse en la Thomaskirche. Para consternación de algunas personas en los despachos del concejo, debió de parecer como si el nuevo *Cantor* simplemente no comprendiera el más elemental protocolo de Leipzig. ¿No estaba al tanto de la «tradición» local (establecida tan sólo tres años antes, en 1721) de alternar el servicio del Viernes Santo entre las dos principales iglesias de la ciudad? Las actas del concejo afirman que se había notificado con antelación al *Cantor* que este año le correspondía el turno a la Nikolaikirche. Bach fue debidamente convocado ante el consistorio para que explicara por qué había hecho caso omiso de su orden y escuchara en términos inequívocos que habría de «prestar atención» (*darnach achten*) y «tener más cuidado en el futuro». Las actas del escriba municipal indican que la respuesta de Bach fue (sorprendentemente) mesurada y cooperativa:

> Él acataría la misma [accedería a cambiar de sede e interpretar la obra en la Nikolaikirche, en otras palabras], pero señaló que el libreto ya había sido impreso [...] [y] solicitaba que al menos se le proporcionara un pequeño espacio adicional en la galería del coro a fin de que pudiera ubicar a las personas necesarias para la música; también que el clave fuese reparado.

«El Honorable y Muy Sabio Concejo» accedió, como era de esperar, y se imprimió un nuevo folleto anunciando el cambio de sede.[13] Esto debería haber puesto punto final al asunto, pero claramente no fue así: aún había que tratar con el clero, como veremos en el capítulo siguiente.

Los planes más minuciosos de Bach parecen haberse desbaratado. El estreno de la *Pasión según san Juan* el 7 de abril de 1724 interfería de modo manifiesto con el posterior desarrollo de su primer ciclo de cantatas, aunque no sabemos con certeza si esto fue así debido a que Bach había recibido una se-

vera reprimenda teológica o se trató simplemente de una consecuencia derivada del hecho de haberse excedido en su carga autoimpuesta de trabajo. Quedaban quince festividades religiosas para los «Cincuenta Días Grandes» desde Pascua hasta el Domingo de Pentecostés y su secuela, el Domingo de Trinidad, antes de que el ciclo estuviera completo, incluidos estos densos puntos de presión de tres días en los fines de semana de la Pascua y Pentecostés.* Por las razones que fueran, Bach no pudo cumplir su plan original de elaborar una secuencia transcompuesta y, como consecuencia de ello, vemos que no tiene más remedio que echar mano de soluciones provisionales, recurriendo a cuatro cantatas compuestas previamente (BWV 31, 12, 172 y 194) y reciclando luego material de obras profanas compuestas en sus tiempos de Cöthen (BWV 66, 134, 104, 173 y 184) para otras cinco. Eso dejaba aún pendiente la composición de cinco nuevas obras hasta llegar al Domingo de Pentescostés. Su calidad global es sistemáticamente muy alta y aquí vuelve a concebirlas en forma de miniciclo.

La primera dentro de esta secuencia, BWV 67, *Halt im Gedächtnis*, es especialmente impresionante: la música vibra con una palpitante energía rítmica y una gran riqueza inventiva. La tarea de Bach aquí es describir los sentimientos de perplejidad y vacilación de los discípulos, al ver sus esperanzas truncadas tras la Crucifixión. La cantata transmite la tensión palpable entre las dudas de Tomás y la necesidad de mantener la fe dentro del grupo (el *corno da tirarsi* proclama esto a todo volumen a través de una sola nota mantenida en el coro inicial, una orden para «mantener» a Jesús en el recuerdo). Más tarde, lo que comienza como una elegante y alegre gavota para tenor, oboe y cuerda se fragmenta abruptamente en el segundo compás: «Pero ¿qué sigue asustándome?» yuxtapone estos *Affekte* contrapuestos, uno inquieto, el otro afirmativo. Capta con acierto el estado de nerviosismo del cristiano atribulado y su contralto solista exhorta al coro a que se mantengan animados con el canto del himno de Pascua «Erschienen ist der herrlich Tag», un auténtico icono. Más tarde, en el clímax de la cantata, llega una dramática *scena* en la que la cuerda desata una tormenta para ilustrar la furia del enemigo de fuera. El coro a tres voces de los afligidos discípulos, aumentado con la cuerda tocando *furioso*, transmite una sensación de alienación de la comunidad cristiana en el aquí y el ahora. Como si se tratara de un fundido cinematográfico, Bach hace que esto se transforme en una secuencia más lenta, con un ritmo ternario y delicados puntillos para sus tres instrumentos de viento-madera, lo que constituye la señal para la repentina aparición de Jesús a sus discípulos, que se apiñan en una habitación cerrada con llave. Hasta tres veces su preocupación se ve disipada por las beatíficas palabras de Jesús: *Friede sei mit euch* ('La paz sea con vosotros'). En su cuarta y última aparición, la cuerda abandona sus tormentosas intervenciones y se funde simbólicamente con los arrulladores ritmos de la madera. De este modo, la escena se cierra pacíficamente y el coral conclusivo proclama al Príncipe de la Paz como «una poderosa ayuda en medio de la necesidad, en la vida y en la muerte».

A continuación, sin contar siquiera con una semana para poder reflexionar o hacer balance, Bach se embarca de inmediato en su Segundo Ciclo de Leipzig el 11 de junio de 1724 (véase diagrama en la lámina 16). Puede apreciarse un cam-

* El ciclo en su conjunto contiene secuencias en las que reaparecen estructuras formales: un modelo que siguen diez cantatas en el tiempo de Trinidad, que utilizan una máxima de las Escrituras y un coral conclusivo para que actúen como sostenes a uno y otro lado, con dos parejas de recitativo/aria entre medias; en Navidad se utiliza otro esquema que interpola un segundo coral justamente en el centro; en obras previas a la Cuaresma puede distinguirse un tercero, similar al segundo, pero se prescinde del primer recitativo.

bio inequívoco en su enfoque, pero ni la más mínima disminución de la calidad. El primer ciclo era audazmente experimental—en la diversidad de sus formas, en su variada instrumentación y en los enormes desafíos que planteaba a los intérpretes de Bach—, pero el segundo es, en todo caso, aún más audaz. La técnica de sus instrumentistas y cantantes se pone a prueba aún en mayor medida, ya que la nueva música exige una receptividad instantánea al pulso y el estado de ánimo del momento: los cantantes necesitan equipararse a los instrumentos en precisión y agilidad; en reciprocidad, los instrumentistas necesitan moldear y modular sus líneas como cantantes. Habrá también menos concesiones a los escrúpulos de sus cantantes. Esto resulta evidente desde el comienzo de su primera cantata, BWV 20, *O Ewigkeit, du Donnerwort.* Se trata de una pieza asombrosa, que marca el tono para todo el ciclo y que compendia muchas de las características originales que encontraremos: una nueva variedad de expresión, el empleo de una técnica operística para hacer más interesante el mensaje doctrinal y contrastes de carácter muy marcados. En este caso, Bach toma como punto de partida el ruego de la Epístola de que «tengamos confianza en el día del Juicio» (1 Juan 4, 16-21) para inflamar su imaginación y sus poderes de invención musical. Parece que nos encontramos ya en plena agonía del tiempo de Trinidad, no en su comienzo, pero lo cierto es que la época de Bach fue un momento histórico de especial inclinación por el Apocalipsis y el tema aflora con frecuencia y de forma inesperada.*

* Basta tener en cuenta cuántos hijos de Bach murieron a poco de nacer, y que sus propios padres murieron al llegar a la edad de cincuenta años, para advertir que la mortalidad humana y la muerte fueron para él una realidad constante: de ahí la continua relevancia de la escatología. Uno de los libros que formaban parte de su biblioteca era *Zeit und Ewigkeit* ('Tiempo y eternidad'), de Martin Geier, un grueso volumen en cuarto de sermones sobre los Evangelios a lo largo de todo el año eclesiástico (1664) en el que se reflexiona sobre cada Evangelio desde la prespectiva de la importancia para el tiempo y la eternidad, en el presente y en el pasado, lo cual muestra que los temas escatológicos se exploraban en todas las épocas durante el año.

Aunque la melodía del himno de Johann Rist era muy familiar para su congregación, el tratamiento que le dio Bach fue novedoso y chocante. Mientras que la visión del año anterior constituía un anticipo de la eternidad impulsado por la fe en BWV 21, el temor, más que el consuelo, proporciona ahora el subtexto de BWV 20: la espeluznante perspectiva de una eternidad de tortura y dolor. Es el acicate para que el hombre salve su alma: el único camino para él hacia la salvación es renunciar al pecado. La melodía del himno domina los tres segmentos de la fantasía coral inicial (*rápido-lento-rápido*). Bach se aseguró de que las energías combinadas de los tiples de los *Thomaner* se encauzaran en el *cantus firmus* melódico ascendente (*O Ewigkeit,* 'Oh, eternidad') y se vieran reforzadas por la marcial trompeta de varas que impulsa a las tres voces más graves tras su estela antes de que se escindan en el estilo con puntillos muy marcados en que tocan los instrumentos (*du Donnerwort*, 'tú, palabra atronadora'). Fuertes acentos contrapuestos y un enorme diseño ascendente para los bajos en *Traurigkeit* ('aflicción') caracterizan la doble fuga. Abruptamente, la orquesta se detiene en seco sobre una séptima disminuida. Sólo un audaz dramaturgo se arriesgaría a detener el impulso hacia delante para transmitir la inquietud—personal y petrificadora—y Bach tenía buenos motivos para estar orgulloso de esto. (Los fieles que hubieran llegado tarde a la iglesia debieron de quedarse paralizados en ese mismo instante, nada más entrar, acallando los saludos a sus vecinos). Del silencio subsiguiente surgen fragmentos tersos y angulosos lanzados de los oboes a la cuerda una y otra vez como anticipo de la reaparición del coro: «Tiembla mi corazón aterrorizado»—con verdaderas rupturas en la voz—«de modo que la lengua se pega a mis encías». Un

discurso deshilvanado de esta intensidad parece inimaginable en un mundo prebeethoveniano. Bach comprendió la fisiología de la voz mucho más de lo que suele concedérsele y la convirtió en gran medida en parte de la expresión. De repente nos damos cuenta de por qué eligió una forma de obertura francesa como la base estructural de este movimiento:* lejos de su evocación tradicional de orden y grandeza, los recortados ritmos punteados y los desmesurados gestos retóricos que tipifican la forma delinean aquí un mundo que está desintegrándose. Una vez apuntalado por medio de armonías desestabilizadoras, el efecto gana en potencia, más aún cuando el tempo se acelera hasta el *vivace*. Bach nos hace cobrar instantáneamente conciencia de que la región de la condenación eterna estará poblada por macabros adláteres del Diablo, que empellarán y apiñarán a las almas de los condenados para meterlas en el corral subterráneo.

La visión apocalíptica tampoco se desvanece en la conclusión de esta andanada inicial. Hace su aparición un tenor solista y añade más sufrimiento: «No hay redención del dolor de la eternidad [...] continúa sin cesar en su juego martirizante». Bach recurre a un variado arsenal para esta aria: largas notas y corcheas ondulantes para insinuar la eternidad, tortuosos intervalos emparejados en corcheas para sugerir el temor, fragmentos interrumpidos, cromáticos y sincopados, para el corazón tembloroso, con escalas en coloratura para «llamas que arden eternamente», silencios repentinos para subrayar el terror. Esta profusión de imágenes dramáticas se integran a la perfección en su diseño global. La turbulencia de la línea del bajo es un elemento desestabilizador de toda la cantata (basta con echar una ojeada a la parte original del

* En sus años de Weimar, Bach había descubierto que una obertura francesa podía ser un marco poderosísimo para un coral tratado en *cantus firmus* en su cantata para el Adviento BWV 61 y que las maneras más regias y ceremoniosas de Luis XIV proporcionaban un modo naturalista de anunciar la llegada de Cristo a la Tierra.

basso continuo para ver cuán excepcionalmente angulosos son sus gestos).

Tras ascender de nuevo a su púlpito, el bajo expresa la angustiosa perspectiva de «mil millones de años con todos los demonios». A continuación, cuando pasa del recitativo al aria, cambia abruptamente de enfoque y de tono. Parece que hemos sido trasladados al mundo de la *opera buffa* o, mejor, de patos—tres de ellos (todos oboes) y un fagot (¿un pato macho de carácter simbólico?)—que se dedican a parpar en jovial asentimiento mientras el cantante declama *Gott ist gerecht* ('Dios es justo') una y otra vez. La atmósfera parece experimentar horribles sacudidas. ¿No era un prototipo de Beethoven lo que estábamos escuchando hacía un momento? ¿Nos hemos visto inducidos al error por todo el fuego y el azufre? Quizá Bach no pudo ver ningún otro modo de desarrollar el tema de la eternidad antes de ofrecer una brizna de esperanza al alma cristiana ahora completamente maltrecha y magullada. Bach nos recuerda que la solución a los problemas de la vida es de una sencillez infantil: todo lo que se requiere es depositar confianza en Dios. Es una estratagema deliberada para disipar la melancolía y la tensión, como cuando se abre una ventana en una habitación llena de humo. Casi podemos imaginarlo sentado en su silla preferida, después de ventilar la estancia, encendiendo una nueva pipa y lanzando con satisfacción bocanadas circulares de humo.

La descripción que hace Bach del infierno es mucho más rica y polícroma que la de cualquier otro compositor antes de Mozart y Berlioz. Buena parte de su riqueza procede de las disonancias que atraviesan desde los más pequeños niveles hasta los más grandes.* El aplazamiento que nos conce-

* Evoca el espectro de Leibniz y su idea de que el nuestro es el «mejor de los mundos posibles», un mundo que contiene una disonancia necesaria y perfectamente equilibrada, aunque Bach podría haberse mostrado de acuerdo con el giro que dio a esta idea Spinoza, quien dijo que «éste no es el mejor de los mundos posibles; es el *único* mundo posible». Leibniz afir-

de, sin embargo, es sólo temporal (al fin y al cabo, ¿querríamos realmente alcanzar una serenidad eterna que se caracteriza por unos patos?). La secuela que ha planeado es una extraña aria para contralto y cuerda—«Oh, humanidad, salva tu alma, huye de la esclavitud de Satanás»—presentada con una desmesurada dislocación rítmica, con compases regulares en $\frac{3}{4}$ que alternan con sencillas o dobles hemiolias en $\frac{3}{2}$ como metáforas de la esclavitud de Satanás. Más extraño aún es el modo en que repite la segunda frase del cantante tan sólo con la orquesta, en una reflexiva coda que consume exactamente la mitad de la duración total del aria.

De acuerdo con el diseño habitual, en este momento llegaría el sermón, cuyo inicio vendría marcado por una estrofa pesimista, casi nihilista, del himno: «El tormento no cesará jamás: los hombres se verán acosados por calor y frío, miedo, hambre, terror, fuego y relámpago [...]. Este dolor terminará cuando Dios deje de ser eterno», anulando así eficazmente la labor de reparación llevada a cabo anteriormente por el bajo solista. ¿Qué palabras procedentes de la boca de un predicador podrían añadir ahora nada significativo a este bombardeo musical? Una elección lógica para su tema habría sido la llamada a las ovejas descarriadas para que despertasen y se desprendieran del sueño del pecado (Efesios 5, 14), el tema de la electrizante aria para bajo con trompeta y cuerda que abre la segunda parte de la obra—la respuesta de Bach, por así decirlo, a «The trumpet shall sound» del *Mesías*, de Händel—, una pieza de gran dificultad tanto para el cantante como para el trompetista, que requiere expresión dramática y control técnico. Como si eso no fuera suficiente, el contralto solista lanza ahora una andanada contra el mundo carnal, muy en la línea de esos hombres-anuncio de Oxford Street: «Arrepiéntete antes de que sea demasiado tarde: el final está cerca».* Y con este mensaje llega una calculada vuelta de tuerca para dejar paralizado al oyente: «¡Piensa [...] que esta misma noche podrían traer el ataúd a tu puerta!». No es muy habitual que Bach recurra a un pictorialismo escabroso del tipo de El Bosco; sin embargo, en el dúo subsiguiente dirigido al peregrino errante, como si fuera cantado por ángeles bunyanianos (contralto y tenor), nos ofrece un macabro retrato de «aullidos y castañetear de dientes», de la ominosa cercanía del carruaje fúnebre arrastrado a mano, que avanza traqueteando por la calle adoquinada. Sucesiones de acordes en primera inversión sobre una línea de bajo descoyuntada en corcheas con terceras y sextas paralelas en las partes vocales dan paso primero a frases imitativas y de respuesta, y luego a un angustiado cromatismo que evoca la corriente borboteante y la gota de agua que se niega al hombre rico muerto de sed. Las voces se unen para un último floreo. Oímos el gorgoteo del agua prohibida y cómo el continuo toca un último jirón furtivo del *ritornello*. Luego disolución... fundido... silencio. Extraordinario.

Bach no retoma el papel de erigirse en el portavoz de la congregación hasta el coral final de esta apasionante obra, en esta ocasión expresando su súplica de librarse de los tormentos y tentaciones de la vida y del espantoso espectro de la condenación eterna. En la conclusión de este cuadro escabroso se ofrece un pequeño rayo de luz, en el que pueden experimentarse lo que Laurence Dreyfus llama los «place-

---

mó al parecer que había vivido conforme al famoso dicho del dramaturgo romano Terencio: *homo sum: humani nil a me alienum puto* ('Soy un hombre: nada humano me es ajeno'). Aunque Leibniz fue un auténtico erudito, y Bach no lo era, ejemplos como estos sugieren no sólo que Bach podría haber suscrito el aforismo de Terencio, sino que lo incorporó dentro del ámbito de sus cantatas y Pasiones.

* El original podría traducirse así: «Oh, humanidad, salva tu alma, | huye de la esclavitud de Satán | y libérate del pecado | para que en el pozo de sulfuro | la Muerte, que atormenta a los condenados, | no roa eternamente tu alma. | ¡Oh, humanidad, salva tu alma!».

res subversivos» de Bach.* ¿Disfrutaron de ellos los primeros oyentes de Bach o no llegaron siquiera a captarlos? Nos preguntamos entonces si se fueron de la iglesia silbando el motivo del himno o alguna de las melodías de Bach. Si lográramos encontrar alguna vez siquiera algunos retazos de testimonios de cómo fueron recibidas sus cantatas en la época, podríamos evaluar cómo afectaron las reacciones de sus congregaciones, si es que llegaron realmente a hacerlo, al modo en que él afrontaba su tarea semanal. ¿Fue la opinión pública en algún sentido un acicate o estímulo para que Bach probara diferentes procedimientos, o decidía simplemente estas estrategias por sí mismo y se aferraba a ellas decididamente: «Esta semana un moderno movimiento concertante italiano o un preludio y fuga, la semana que viene un motete polifónico o un *cantus firmus* medieval, la próxima semana elementos de una moderna suite de danzas francesa»? ¿Se amoldaba a esa hipotética reacción del modo, por ejemplo, en que lo hacía Dickens cuando escribía sus novelas por entregas? ¿Podrían uno o dos comentarios adversos, incluso mordaces, oídos casualmente a la congregación mientras salía en fila de la iglesia en esa mañana de domingo del 11 de junio de 1724, incitarle a volverse temerario a su manera y a emprender experimentos aún más audaces? Sencillamente, no tenemos ni idea. Pero sí podemos afirmar una cosa con seguridad, aunque se trata en realidad de una paradoja: que lo que Bach acometió por obligación (aunque por encima de aquello que estipulaba su contrato) despierta nuestras emociones con tanta fuerza como cualquier otra cosa que naciera inducida por su deseo artístico de crear. Como escribe Jack

* «El poder de la música, especialmente de la música de Bach, se extiende seguramente más allá de lo que pueden expresar palabras, imágenes o gestos, motivo por el cual, en el mejor de los casos, Bach nos seduce con sus placeres subversivos tanto como nos desafía con sus percepciones únicas» (de una conferencia impartida en el Festival Lufthansa de Londres el 14 de mayo de 2011).

Westrup, «Al cumplir con una obligación que debe de haber resultado a menudo tediosa, y en ocasiones intolerable, Bach no sólo satisfizo las demandas de su propia época: también enriqueció las nuestras».[14]

La decisión de Bach de cimentar su Segundo Ciclo de Leipzig en corales luteranos no fue en absoluto arbitraria: se trató de una diferencia fundamental entre éste y el primer ciclo, en el que una máxima (o *Spruch*) de las Escrituras había proporcionado el punto de partida para la mayoría de sus piezas. A lo largo de todo el primer año, Bach se había amoldado tanto a una nueva congregación como a una poderosa tradición litúrgica local, al tiempo que ponía a prueba a un nuevo grupo de intérpretes. Hasta cierto punto se había visto obligado a vivir al día. Para alguien como Bach, que pensaba de un modo ordenado y sistemático, eso no puede haber sido lo que entendía por una «música eclesiástica bien regulada». A modo de correctivo, y consciente en todo momento del precedente anterior, es posible que decidiera dar un nuevo giro a una práctica que se remontaba a Ludwig Senfl en el siglo XV, consistente en valerse de corales (y en ocasiones de variaciones corales *per omnes versus*) como un marco musical para lo que se conocía con el nombre de «sermones corales» (*Liederpredigten*). Esta decisión reforzaría también una tradición más reciente: en 1714, en un gesto inusual para un pastor de la Thomaskirche, Johann Benedikt Carpzov III había pronunciado un sermón en el que ensalzó las virtudes de la música concertada. Cuando había acabado de exponer, la congregación cantaba a renglón seguido «un buen y excelente antiguo himno protestante y luterano». Carpzov les dijo que lo que acababan de oír era el resultado de que el *Cantor* Johann Schelle había «acometido por voluntad propia la conversión de cada himno en una encantadora pieza musical, haciendo que se oyera antes del sermón». Pudo ha-

ber sido el bicentenario de los tres himnarios de Lutero en 1724 lo que animó a Bach y Salomon Deyling (que, como sobreintendente de la Nikolaikirche, era el responsable de supervisar las obligaciones de Bach como Director Chori Musices) a trabajar conjuntamente en una colaboración armoniosa semejante y revivir la práctica de Schelle de escribir un ciclo completo basado en corales.*

Sea como fuere, planificar todo un ciclo basado en himnos luteranos consagrados que habían devenido en auténticos iconos fue una de las decisiones más valientes que tomó Bach como compositor, y que sostuvo con una constancia extraordinaria durante los nueve meses y medio siguientes. Su compromiso de utilizarlos como el hilo estructural para composiciones sustanciosas que duraban entre veinte y treinta minutos significaba que, en caso de que decayera su inspiración, no podía seguir confiando en sus piezas anteriores—ni, en realidad, en las de ningún otro compositor—para rellenar los huecos, ya que su género elegido era enormemente concreto e inconfundible. La variada oferta navideña del año anterior, cuando las cantatas habían figurado junto a cánticos latinos y movimientos de misas, ya no era posible. Anteriormente había habido una fuerte presencia de corales en todas las cantatas, que habían servido como una confirmación perpetua de los retos que se había autoimpuesto, afirmando incluso quizá la definición de sí mismo como compositor, instrumentista y profesor, en estrecha relación con la destreza que mostraba a la hora de combinar melodía, armonía e instrumentación con mayor inventiva de lo que nadie lo había hecho anteriormente. Ahora, al comienzo del tiempo de Trinidad en 1724, los corales pasan a ocupar por primera vez el centro del escenario. Durante el año siguiente Bach se pegó a estos himnos como una lapa: un total de cincuenta y dos nuevas cantatas los utilizaron como su punto de partida y, una vez elaborados, él les insufló una nueva vida. A partir de este momento sobresalen con el brillo y la regularidad de las tachuelas de latón en una silla tapizada de cuero.

* Alternativamente, la idea podría haber sido sugerida discretamente, o incluso impuesta, por el clero como un correctivo para lo que eran, a sus ojos, las inclinaciones abiertamente pietistas de Bach en algunas de las obras de su primer ciclo. Alfred Dürr se pregunta si Bach podría haber «necesitado algún incentivo especial» (*The Cantatas*..., *op. cit.*, p. 30), aludiendo a que quizá lo que tenía en mente era el *Zusatz,* los ingresos suplementarios que había pagado el *Stadtrat* a un *Thomascantor* anterior, Sebastian Knüpfer, por componer un ciclo de cantatas corales en 1666-1667—algo que Bach habría recibido seguramente de buena gana—, pero no contamos con pruebas de que él recibiera también una recompensa similar.

El puro brío intelectual y vital de estas primeras cantatas del segundo ciclo parece captar de inmediato nuestra atención en las partituras con una sensación palpable que roza lo puramente físico. El tiempo de ensayo con sus tiples podía verse reducido a un mínimo si todo lo que tenían que hacer era cantar una melodía familiar (a menudo doblada por una trompa, una corneta o una trompeta de varas) dentro de un coro inicial por lo demás muy elaborado. Entretanto, fantasías corales, recitativos y arias, todo ello ampliando las exigencias y expectativas que Bach planteaba a la voz humana y a sus instrumentos *obbligato* elegidos, conocen nuevos desarrollos al tiempo que él avanza en nuevas direcciones.

Al igual que había sucedido el año anterior, las cuatro primeras cantatas de esta cosecha del inicio del tiempo de Trinidad constituyen una muestra en miniatura del tipo de obras que era capaz de componer, que se diferenciaban en su tratamiento, pero que estaban conectadas por un hilo doctrinal (lo que no era diferente de las seis partes que conformarían más tarde el *Oratorio de Navidad*, con su «unidad dentro de la variedad»). Cada obra se inicia con un tratamiento musical elaborado de la primera estrofa inalterada del himno a partir del cual se encuentra construida toda la cantata. Los siguientes movimientos—recitativos, arias y dúos—son paráfrasis textuales de los versos interiores del himno antes de

que la cantata concluya con una armonización a cuatro voces de la estrofa final. Cada una de las cuatro tiene la llamativa melodía de un himno estampada en su movimiento inicial, mientras que su *cantus firmus* emigra cada semana a una voz diferente: soprano (BWV 20), contralto (BWV 2), tenor (BWV 7) y bajo (BWV 135). Cada una de ellas se presenta en un idioma estilístico diferente: el de una obertura francesa (BWV 20), un motete arcaico sin líneas instrumentales *obbligato* independientes (BWV 2), un movimiento *concertante* italianizante con una parte para violín solo (BWV 7) o una fantasía coral (BWV 135). En todas ellas, excepto en la segunda, el principal desafío para Bach consistía en combinar la melodía de un coral con un concierto instrumental o una forma *ritornello*. Anteriormente ya había practicado la inserción de corales dentro de una estructura de *ritornello* (como vimos en las conclusiones de ambas partes de BWV 74 y 75), pero a una escala mucho más reducida que estos imponentes movimientos introductorios. Las correcciones que encontramos en las partituras autógrafas conservadas de Bach revelan las prioridades contrapuestas de dos estructuras desconectadas y de sus soluciones para reconciliarlas, todo ello sometido a la presión del tiempo. Esto era un problema de una complejidad mucho mayor que los cubos de Rubik del año anterior. Aquí vemos a un gran compositor en la cima de sus poderes haciendo frente a los desafíos de un régimen autoimpuesto semana tras semana y ajustando la elección de forma, el enfoque y el tono de voz a cada uno de los temas subyacentes, a cada símbolo y a cada metáfora que surgen de los textos que tiene ante sí. No hay duda de la magnitud de la tarea o de la rapidez con que evolucionó su destreza en el curso del cometido que se impuso.

Una desventaja de explorar incluso un ciclo tan coherente como el segundo *Jahrgang* de Bach en una secuencia lineal

(tal como escuchó en su día su audiencia de Leipzig las cantatas que lo integran) es que puede aislarnos de las conexiones igualmente asombrosas existentes entre un año y otro. Del mismo modo que las catas «verticales» y «horizontales» de buenos vinos y whiskies tienen su respectivo valor, una comparación a la manera de un «corte transversal» entre uno y otro ciclo, y entre los diferentes procedimientos que adoptó Bach en la misma ocasión y con idéntico punto de partida del leccionario, puede permitirnos asomarnos a su personalidad creativa, tal como hizo con las personas que participamos en el Peregrinaje de Cantatas de Bach en el año 2000. De repente deja de ser una figura divina petrificada y ubicada fuera del tiempo y pasa a ser alguien flexible y proclive a reaccionar de un modo enormemente diferente de un año al siguiente. Ya hemos visto cómo el relato evangélico en el que Jesús llora por el destino de Jerusalén dominaba BWV 46, la primera cantata de Bach para Trinidad + 10 (véanse pp. 455-456), a pesar de lo cual apenas recibe una mención el año siguiente en BWV 101, *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*. Esto se debe a que, en cuanto cantata coral, se basa directamente en el principal himno para este domingo, escrito durante una época asolada por la peste, que se canta con la melodía de la versión alemana del padrenuestro de Lutero. El carácter implacable del *Vater unser* de Lutero, y el hecho de que el coral sea una presencia poderosa y audible en todos los movimientos excepto uno, incluidos los recitativos, encuentra reflejo en el movimiento inicial en el empleo por parte de Bach de *otro* de los himnos de Lutero como la base temática de una fantasía coral, asociada en las mentes de la congregación con los Diez Mandamientos (*Dies sind die heil'gen zehn Gebot*). El precio que hay que pagar por el pecado, el poder abrumador del castigo que reciben quienes sienten la tentación de apartarse del camino del Señor, animó a Bach a someter a sus primeros oyentes a una poderosa salva doctrinal y componer lo que el pianista y estudioso

Robert Levin me describió en cierta ocasión como «la obra más apabullante de la carrera de Bach».

La música comienza con un aire meditabundo y una línea de continuo independiente ejerce de sostén de un trío de oboes que intercambian el tema de los «Diez Mandamientos» con la cuerda aguda. Pero no pasa mucho tiempo antes de que se introduzcan disonancias fuertemente acentuadas sobre un pedal de dominante, la primera en una sucesión de martillazos para transmitir el *schwere Straf und große Not* ('severo castigo y gran aflicción') del texto del himno.* Las disonancias contribuyen al ambiente perturbador de este notable poema sonoro, que suena a un tiempo tan arcaico, por el modo en que doblan las partes de las voces la corneta y los anticuados trombones (como si Bach estuviese decidido a volver a conectar con la época de Lutero), y, sin embargo, tan moderno en la manera, por ejemplo, en que desgarradoras armonías sólo empiezan a cobrar sentido como hechos pasajeros en términos contrapuntísticos a un tempo específico. (Este es sólo uno de los diversos retos interpretativos que contiene). Bach elabora una textura orquestal a siete voces y luego se dispone a expandirla a once voces reales. Si eso no fuera ya de por sí suficientemente extraordinario, no existe una correspondencia temática con la melodía del coral: la orquesta funciona independientemente del coro en todo momento, como si estuviera obsesionada con este paisaje surcado de cicatrices de guerra. De hecho, la influencia invierte la práctica habitual y son las voces más graves las que toman prestados ocasionalmente temas instrumentales a fin de preparar la reaparición de la melodía del himno. Una característica persistente es una figura «suspirante» de tres notas que se reparte entre los instrumentos, apoyaturas que resuelven normalmente, pero a las que se llega desde arriba y desde abajo por una variedad de intervalos preparatorios iniciales que parecen crecer cada vez más para transmitir la ineludibilidad del castigo, la suerte que «con innumerables pecados hemos merecido verdaderamente» (de hecho, la palabra *allzumal*—'ineluctablemente'—hace su aparición en forma de vehementes y reiteradas protestas de las tres voces más graves). Bach urde sobre el pedal de tónica final una perturbadora intensificación de la armonía y la expresión vocal para las palabras *für Seuchen, Feur und großem Leid* ('de la peste, el fuego y el gran padecimiento'). Aquí percibimos cómo Bach está trabajando los motivos que ha elegido con toda la intensidad de que es capaz, un rasgo que asociamos de forma más inmediata con Beethoven y Brahms.

La antítesis entre la furia y la misericordia de Dios se muestra con especial claridad en el cuarto movimiento, en el que Bach se impone el reto de interpolar un aria de «furia» para bajo dentro de cada una de las líneas del coral, ya sea cantada, ya tocada, a tres velocidades diferentes: *vivace-andante-adagio*. Cuenta con tres oboes para ayudarle: tres patos *enfadados* en esta ocasión, transformados en una especie de trío de saxofones de nuestro tiempo. Hay un momento concreto a medio camino que basta para provocar horror en el oyente, cuando Bach realiza un brusco viraje mahleriano de Mi menor a Do menor sobre la palabra *Warum* [*willst du so zornig sein*?]. Ni siquiera Purcell, que tendía a introducir una disonancia premeditada y realzada, fue capaz de igualar esto cuando puso música a las mismas palabras en su himno «Lord, how long wilt Thou be angry?». Yuxtaposiciones repentinas de texto sagrado y comentario personal constituyen una nueva arma dialéctica dentro del arsenal expresivo de Bach.

* Se trataba de una adaptación anónima del coral de 1584 de Martin Moller y su estilo es el de un grito penitencial de la Guerra de los Treinta Años: «Protégenos de la guerra y la hambruna | de la peste, el fuego y el gran padecimiento [...]. El pecado nos ha corrompido enormemente | el Diablo nos acosa incluso más | El mundo, nuestra propia carne y sangre, | nos descarrían incesantemente. | Sólo Tú, Señor, conoces semejante sufrimiento | ah, déjanos encomendarnos a ti».

Con sus gestos implorantes en ritmo de *siciliano*, una flauta actúa ahora en contrapunto con la melodía del coral confiada inicialmente al oboe da caccia, y que luego intercambia con él. Cabe preguntarse si fue esta combinación especialmente emocionante de instrumentos *obbligato* y su asociación con el amor y compasión del Salvador mostrados al pecador en el momento de la «amarga muerte de Jesús» la que plantó la semilla en la mente de Bach para «Aus Liebe», la gran aria para soprano de la *Pasión según san Mateo*. Si es así, este dúo sirvió como un borrador preliminar para la Pasión, que, sugiero, estaba todavía muy viva como la culminación de su segundo *Jahrgang*, planificada para el Viernes Santo de 1725 (véase *infra*, p. 499-500).

En cualquier caso, BWV 101 fue una cantata que Bach tenía en muy alta estima. Cuando la revivió una última vez en 1748 (o, posiblemente, 1749), intervino en el proceso de copia de las partes con gruesos trazos de pluma cuya presión revela tanto la urgencia de sus intenciones como sus problemas de visión. Había necesitado tres o cuatro intentos anteriores para llegar a su ideal en términos de la distribución del texto y en este momento redujo drásticamente el número de repeticiones de palabras. Toda una nueva capa de indicaciones de articulación y de dinámica minuciosamente diferenciadas parecían permitir ahora a él y a sus futuros músicos darse cuenta de los matices precisos presentes en su imaginación. Al decidir escribir una nueva parte de flauta para el cenit musical de la cantata, el dúo para soprano y contralto, y tan ahorrativo como siempre con su papel manuscrito, la escribió en el reverso de la parte de corneta—un signo de que para esta última reposición de la obra tenía la intención de prescindir por completo del coro ya anticuado de corneta-trombón *colla parte*—, al tiempo que añadía contrastes mucho más marcados de fraseo *legato* y *staccato*. En otros pasajes se introducen sordinas, se añaden indicaciones *pizzicato* en la línea del bajo (cuestiones técnicas que podrían haberse indicado con un simple gesto en anteriores interpretaciones) e incluso se han revisado las indicaciones *tacet* (compases de silencio), puramente informativas. Nada se deja al azar. El impacto de estas detalladas instrucciones va más allá del mero ajuste al más delicado (*empfindsam*) gusto estilístico de la década de 1740. Constituye un testimonio esencial de la búsqueda de perfección, de completitud, por parte de Bach, así como un paradigma del estilo de interpretación por el que siguió luchando durante los últimos años de su vida.

El tema de las prerrogativas ocultas de la fe reaparece más tarde en ese mismo tiempo litúrgico en BWV 38, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, para Trinidad + 21, basada en la paráfrasis de Lutero del Salmo 130, al describir el grito de un

> corazón verdaderamente penitente que está profundísimamente conmovido en su aflicción [...]. Todos estamos sumidos en un profundo y gran sufrimiento, pero no sentimos nuestra condición. Llorar no es más que un poderoso y ferviente anhelo de la gracia de Dios, que no nace en una persona a menos que vea en qué sima se encuentra hundida.[15]

Bach debía de saber que el himno de Lutero estaba unido a una melodía frigia de larga tradición, que se ajustaba tan perfectamente a un tratamiento arcaico en estilo de motete que resultaba difícil imaginarlo poniéndole música de un modo diferente. En un coro inicial escrito en un severo *stile antico* graba cada línea de la melodía en notas largas cantadas por las sopranos y anticipadas imitativamente por las tres voces más graves, al igual que habría de hacer en su posterior pieza organística a seis voces del mismo coral en su *Clavier-Übung III* (BWV 686). Una vez más dobla cada una de las cuatro voces con un trombón, una técnica que podría asociarse de mane-

ra más inmediata con Schütz, o incluso con Bruckner, que con Bach. Además de su sonoridad bruñida única, estos nobles instrumentos aportan una sensación de ritual y solemnidad a la atmósfera global. Bach parece decidido a llegar más allá, desplazando este movimiento casi fuera del alcance estilístico, por medio de los abruptos giros cromáticos a los que somete a su melodía modal. Al reordenar las entradas vocales en cada punto de inflexión, crea una poderosa evocación de este *De profundis* luterano en el clamor de voces implorantes.

Los tres últimos movimientos de la cantata son igualmente adustos e implacables. Bach marca el recitativo para soprano *a battuta*—en lo que constituye un gesto inusual, ha de ser cantado en un tempo estricto—mientras el continuo toca la antigua melodía como si desafiara al creyente a ceder a las dudas en una extraordinaria inversión de la práctica habitual, sin que la debilitada fe del cantante tenga apenas tiempo para expresar su fragilidad. Abundan los signos y los prodigios. A la palabra misma para esos signos (*Zeichen*) se le confiere una elocuente expresión simbólica: un acorde de séptima disminuida en el recitativo para soprano, formado por los tres «signos»: un sostenido (Fa♯), un bemol (Mi♭) y un becuadro (Do♮).* En lugar de una segunda aria, Bach inserta un *terzetto* para soprano, contralto y tenor con objeto de describir qué pronto la aparición de la «mañana de consuelo» sucede a «esta noche de aflicción y preocupaciones». Ca-

* Hay una clara explicación para esto: «dado que el Evangelio de san Juan se conoce como el *Libro de los Signos,* y teniendo en cuenta que el plan tonal de la *Pasión según san Juan* de Bach parece haber sido concebido como una forma de juego sobre los tres signos musicales (i.e., ámbitos dominados por el sostenido, el bemol y el becuadro), este importante detalle dentro del plan de *Aus tiefer Not* posee quizá una significación más amplia, que se relaciona con los procedimientos tonales-alegóricos de Bach en general» (E. Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, p. 320).

denas de retardos precipitan un ciclo descendente de quintas a través de las tonalidades menores (Re, Sol, Do, Fa y luego Si♭ mayor), mientras que el alborear de la fe invierte la dirección hacia arriba hasta que la idea de la noche vuelve a modificarla. Por diferentes que puedan parecer, estos tres últimos movimientos fluyen con facilidad de uno a otro. Al igual que sucede con su cantata para este mismo domingo del año anterior (BWV 109), retrasa la provisión y la concesión de ayuda hasta el último momento posible. Las cuatro voces se encuentran dobladas por toda la orquesta (incluidos esos cuatro trombones), lo que provoca que este coral no sea sólo impresionante, sino que resulte incluso intimidante en su celo luterano, especialmente su cadencia frigia final, en la que el trombón bajo se deja caer hasta el Mi grave.

Menos de un mes después, la necesidad de consuelo en tiempos de aflicción no ha variado, pero el tratamiento musical de Bach es radicalmente diferente. El *ritornello* instrumental de la fantasía coral inicial de BWV 26, *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, es un formidable producto musical que ilustra la brevedad de la vida humana y la futilidad de las esperanzas terrenales. Mucho antes de la primera exposición de la melodía del himno, Bach establece la semejanza entre la vida del hombre y una niebla que arrecia pero que pronto se disipará. Raudas escalas, que se cruzan y vuelven a cruzarse, que se unen y se dividen, crean una atmósfera de vaho fantasmal, una brillante elaboración de una idea que le llegó por primera vez diez años antes en Weimar mientras componía un coral para órgano (BWV 644) sobre una versión simplificada de este himno. En su segunda estrofa, Melchior Franck (*c.* 1579-1639) compara el curso de la vida humana con un arroyo que se precipita cuesta abajo por la ladera de una montaña antes de desaparecer en las profundidades, una imagen muy cara a los poetas románticos. ¿Tenía Goethe el himno de Franck en mente cuando escribió en Weimar su maravilloso «Gesang der Geister über den Wassern» ('Canto

de los espíritus sobre las aguas') en algún momento de la década de 1780? Schubert le puso música para coro masculino en cuatro ocasiones diferentes. Parece haber algo de una *Gestalt* protorromántica en el modo en que Bach le puso música en forma de aria para tenor, flauta, violín y continuo: a cada uno de los músicos se le pide constantemente que cambie de funciones—responderse, imitarse, hacerse eco o doblarse unos a otros—al tiempo que contribuyen al inexorable movimiento hacia delante del torrente que se despeña y a un breve episodio de gotas de lluvia que caen. La vida humana primero como niebla y rocío, luego como un torrente montañoso; a continuación, Bach se refiere a la fragilidad de la belleza, que inevitablemente se marchita como una flor, y al momento en que el hombre sucumbe a los placeres terrenales, y señala que «todas las cosas se destruyen y acaban arruinándose». Instrumenta todo ello para tres oboes y continuo que sostienen a su bajo solista en una burlona *bourrée* que evoluciona hasta convertirse en una macabra danza de la muerte. Donde cabría haber esperado que este trío de oboes estableciera un carácter de pompa terrenal (incluso evangélica), con la conmovedora entrada del cantante su papel pasa a ser rápidamente más subversivo y realista: primero en el palpitante acompañamiento que parece minar la estructura de esos «placeres terrenales» con los que son seducidos los hombres; luego por medio de figuras irregulares para representar las lenguas de fuego que pronto los dejarán reducidos a cenizas; y finalmente con veloces escalas de semicorcheas de acordes $^6_4$ para esas «corrientes espumosas» que acabarán con todas las cosas terrenales.

Con siete nuevas cantatas y un *Sanctus* que componer para un total de siete festividades en el lapso de doce días, la Navidad de 1724 no puede haber sido mucho menos frenética que el año anterior. Las celebraciones del Día de Navidad propiamente dicho comenzaron con BWV 91, *Gelobet seist du, Jesu*

Christ, la majestuosa música de Bach a partir del himno de Lutero, cuyo *ritornello* inicial infunde esa sensación especial de expectación que constituye el sello distintivo de Bach en su modalidad navideña: fanfarrias para las trompas y rápidas escalas de Sol mayor en los oboes que sugieren el danzar de los ángeles. En el abandono lleno de naturalidad de su música para *das ist wahr* ('esto es cierto') y el *Kyrie eleis!* sincopado (que recuerda a un tratamiento musical similar del texto en los *Zwiegesänge* de Michael Praetorius), se ponen de manifiesto las raíces de Bach en el siglo XVII, y esta atmósfera persiste en el recitativo para soprano entretejido con la segunda estrofa del himno y en la festiva aria para tenor instrumentada para tres oboes que se balancean al ritmo del afable acompañamiento. Pero, incluso en Navidad, Bach no habría sido Bach sin una referencia al «valle de lágrimas» desde el que nos guiará el recién encarnado Cristo. De ahí que nos ofrezca un *accompagnato* lento y dramático (n.° 4) para bajo y cuerda en movimiento contrario, concebido para dejar al oyente paralizado. Un extenso dúo para soprano y contralto hace referencia a la pobreza que Dios hizo suya al venir al mundo y al «almacén rebosante de tesoros del cielo» con que Él ha obsequiado al creyente.

Cuando Bach se dispuso a reelaborar esta cantata durante la década de 1730 a fin de ilustrar la aspiración humana de cantar (y, por extensión, bailar) como los ángeles, añadió delicadas síncopas a las líneas vocales que chocan con las figuras con puntillo de los violines. La polaridad entre ellas se ve reforzada por medio de modulaciones ascendentes, una vez con sostenidos (como si quisieran simbolizarse las aspiraciones del hombre dirigidas hacia los ángeles) y otra con bemoles (como si estuviera representándose la humanidad de Jesús). La música hace recordar las vívidas imágenes de los ángeles danzantes de Botticelli o el grupo angélico de Filippino Lippi cantando a voz en grito en los muros de la Capilla Carafa en Santa Maria sopra Minerva en Roma. Como con el *Sanctus*

que siguió en la misa del mismo Día de Navidad, seguramente el más imponente de todos los coros de Bach en Re mayor, es posible que se sintiera inspirado por la visión de san Juan Crisóstomo (*c.* 347-407), que él seguramente conocía:

Miles de Arcángeles y decenas de miles de Ángeles [...] con seis alas, llenos de ojos y volando en lo alto con sus alas, cantando, gritando, vociferando y proclamando *Agios! Agios! Agios! Kyrie Sabaoth!* ¡Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los Ejércitos! ¡El Cielo y la Tierra están llenos de tu Gloria! ¡Hosanna en las Alturas![16]

Bach adopta una estrategia completamente diferente para su continuación del día siguiente. Más que en ninguna otra cantata, se siente una raíz primitiva, un origen de los comienzos del cristianismo para el texto mariano de BWV 121, *Christum wir sollen loben schon*, una de las cantatas de Bach que transmite una mayor sensación de antigüedad. Lutero se había apropiado y había traducido un famoso himno latino del siglo V, «A solis ortus cardine» ('Desde la salida del sol'), utilizado para Laudes durante la Navidad, y Bach pone música a su verso inicial en el estilo de un motete, con las voces dobladas por un corneta y tres trombones, además de los oboes e instrumentos de cuerda habituales. Hay algo de místico en esta melodía, fundamentalmente por la manera en que parece empezar en el modo dórico y terminar en el frigio (o, en el lenguaje de la armonía diatónica, sobre la dominante de la dominante). En sustitución de los retratos de los serafines danzantes encontramos imágenes de estos rostros angulosos, adustos, que utilizan los pintores flamencos del siglo XV para retratar a los pastores que miran en el pesebre al *reinen Magd Marien Sohn* ('hijo nacido de la pura doncella María'). El aire arcaico que transmite el coro inicial parece perfectamente en sintonía con el misterio de la Encarnación.

Inequívocamente moderna, sin embargo, es la asombrosa progresión enarmónica—una «transformación» simbólica nada menos—al final del recitativo para contralto (n.º 3) que describe el milagro del nacimiento de la virgen. Éste es el pivote tonal de toda la obra y, apropiadamente, se produce sobre la palabra *kehren* ('cambiar o invertir la dirección'); con *wundervoller Art* (el juego de palabras de Bach es la señal para que se produzca un «maravilloso» desplazamiento de tritono), Dios desciende y adopta la forma humana, representada simbólicamente por el brusco viraje en el último minuto a Do mayor. Es la preparación perfecta para el aria de bajo (n.º 4), en la que se utilizan una audaz escritura italianizante para cuerda y sólidas armonías diatónicas para describir cómo Juan el Bautista «saltaba de alegría dentro del vientre cuando reconoció a Jesús». El diseño de Bach para esta cantata refleja el cambio de la oscuridad a la luz y muestra cómo el momento en que los cristianos celebran la llegada de la luz de Dios al mundo coincide con el cambio del sol en el solsticio de invierno. Más allá de eso, su propósito es resaltar el beneficio de la Encarnación para la humanidad y (de nuevo) que el objetivo supremo es unirse al coro angélico (lo que da pie a una difícil prueba para el primer tiple, al que se le exige que llegue a un Si agudo en el penúltimo recitativo). Cualquier otro compositor se habría sentido tentado de poner música al coral final en alguna deslumbrante tesitura estratosférica; en cambio, al regresar a la tonalidad inicial de la cantata (Mi mayor, con su ambiguo e inconcluyente giro modal a Fa♯), y al conservar el timbre cobrizo de la corneta y los trombones para intensificar el sonido coral, Bach encuentra otras maneras más sutiles de lograr una luminosa recapitulación. Es la esperanza—no la certidumbre—del creyente en la vida eterna lo que evoca aquí Bach.

Una de las glorias supremas de la primera Navidad de Bach en Leipzig fue BWV 65, *Sie werden aus Saba alle kommen*, para la Epifanía de 1724, y resulta fascinante observar cómo

vuelve a alcanzar la misma cima el año siguiente en BWV 123, *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,* pero por medio de una ruta diferente. Una de las claves de ello radica en la instrumentación. Mientras que la atmósfera de la obra anterior es oriental y ceremonial, la segunda se abre con un elegante coro en $\frac{9}{8}$, un poco reminiscente de una danza isabelina, con parejas de flautas traveseras, oboes y violines presentados de forma alternante. Sus exclamaciones corales forman una canción de amor mendelssohniana que permanece anclada en nuestra mente días después de que la música haya finalizado. Para la anterior «cantata de Saba», por contraste, Bach utiliza trompas agudas para transmitir la majestuosidad y antigüedad, flautas de pico para representar las notas agudas tradicionalmente asociadas con la música oriental y, más aún, oboes da caccia, que tanto recuerdan—al oído moderno—a la *zurla* macedonia, al *shehnai* del Indostán y al *nadaswaram* de Tamil Nadu, en la parte más meridional de la península india (que puede considerarse seguramente el instrumento acústico más sonoro de los no construidos con metal). Con su evocadora sonoridad, estos «oboes de caza» parecen pertenecer al mundo de Marco Polo—de caravanas que hacen la Ruta de la Seda—y sigue constituyendo una especie de misterio cómo un especialista en la construcción de instrumentos de viento, Herr Johann Eichentop de Leipzig, pudo haber inventado este extraordinario oboe tenor moderno con su tubo curvado y su pabellón metálico acampanado en torno a 1722, a menos que hubiese oído uno de estos prototipos orientales tocados por visitantes que se encontraran en Leipzig para asistir a una de sus ferias comerciales (véase la lámina 21).

Está claro que Bach sintió una gran curiosidad por esta nueva aparición (como le sucedería a Berlioz un siglo después cuando Adolphe Sax inventó el saxhorno) y habría de valerse profusamente de ella al menos en treinta de sus obras corales, notablemente en el *ritornello* inicial de BWV 65. En

esta cantata Bach saca todo el partido del brillo resplandeciente de su exótica orquesta, de modo que antes incluso de que entren las voces en orden canónico consigue hacer que desfile ante nuestros ojos la majestuosa procesión de los tres Reyes Magos y la «multitud de camellos» (Isaías 60, 6) cargados de regalos. Esta imponente fantasía concluye con una reaparición del tema de la octava al unísono, en esta ocasión con todas las voces e instrumentos abarcando un total de cinco octavas, cuando la caravana se detiene delante del pesebre. Ahora se produce un súbito cambio de magnitud y de carácter, desde la pompa externa de la procesión real a la intimidad del sencillo establo y las oblaciones ofrecidas al niño en la cuna, cuando el coro entona la sobria versión alemana del «Puer natus in Bethlehem» latino cantado tradicionalmente en Leipzig en esta festividad.

Podemos quedarnos tan prendados y deslumbrados por el glamour de los movimientos iniciales de estas cantatas que corremos el peligro de pasar por alto los intermedios. La obra más antigua contiene un recitativo *secco* que resulta ejemplar por su tratamiento del texto, sus melodías en forma de arco y sus ricas armonías cromáticas, que culminan en un conmovedor *arioso*. Éste da paso a un aria para bajo (n.° 4) en la que los dos oboes da caccia participan en un triple canon con el continuo, evidentemente para retratar los presentes del oro, el incienso y la mirra. A fin de representar *des größten Reichtum* ('la grandísima riqueza') mencionada en el recitativo (n.° 5), Bach se vale de una opulentísima instrumentación en esta fascinante aria para tenor en ritmo ternario (n.° 6). Parejas de flautas de pico, violines, trompas y oboes da caccia operan independientemente y formando un grupo, intercambiando diseños de un compás de duración en caleidoscópicas variedades de timbre.*

* Para los oídos ingleses, la melodía principal guarda más de una pasajera semejanza con la canción infantil «Lavender's blue, dilly, dilly», mien-

La calidad de las arias en BWV 123 es aún más elocuente: un aria para tenor (n.º 3), con dos oboes d'amore, describe el «cruel viaje de la cruz» hasta el Calvario con paso cansino y un *pathos* casi insoportable, despiadado, con las palabras «no me atemorizan». Cuatro compases en un tempo más rápido para evocar «cuando rugen las tempestades» se disuelven en un tranquilo regreso al tempo *lento* cuando «Jesús me envía la salvación y la luz desde el cielo». Esto va seguido de la que es seguramente una de las mejores arias que compuso Bach, pero también con una sensación más intensa de soledad, «Lass, o Welt, mich aus Verachtung» ('¡Déjame, mundo, por desprecio, en la apesadumbrada soledad!'). La frágil línea vocal, sombría en su aislamiento, tiene como contrapeso la flauta, que acompaña al bajo como una suerte de consolador ángel de la guardia que intenta inspirarle resolución y determinación. Incluso la sección B («Jesús [...] permanecerá conmigo durante todos mis días») ofrece únicamente un aplazamiento temporal debido al esperado *da capo.* Aquí voz e instrumento están íntimamente conectados, pero con la flauta—aun sin palabras—encargada de completar lo que el cantante no puede imponerse expresar. Un año después Bach volvió a representar este estado de ánimo de tristeza en la Epifanía con una segunda aria para bajo enormemente exigente, «Ächzen und erbärmlich Weinen», de BWV 13, *Meine Seufzer, meine Tränen*, que describe cómo «los gemidos y el llanto lastimero no pueden aliviar la enfermedad de la pena». Con el sonido blanco y sepulcral de una pareja de flautas de pico tocando una octava por encima de un violín solista, Bach parece decidido a dejar grabada con fuerza en sus oyentes la idea del sufrimiento y la desdicha absolutos

---

tras que el fervoroso coral conclusivo (la estrofa 10 de «Ich hab in Gottes Herz und Sinn», de Paul Gerhardt), cuya música procede de una melodía francesa del siglo XVI, es familiar como el himno «O God, Our Help in Ages Past».

de la vida aquí abajo. Sólo donde el texto menciona la aparición de un «rayo de dicha», Bach levanta momentáneamente el velo de una angulosa armonía disonante antes de una reexposición completa en la subdominante, con la música hundiéndose de nuevo en la oscuridad como si estuviera decidida a explorar nuevos tormentos de la mente y el alma. Con pulso y mente ralentizados y nuestros sentidos agudizados, pasamos a estar atentos a cada diminuto detalle de la pintura anímica de Bach.

Quinquagésima, el último domingo antes de Cuaresma, se revestía de una especial significación para Bach, ya que fue en este domingo de 1723 cuando había interpretado las dos piezas de prueba (BWV 23 y 22) que iban a asegurar su nombramiento como *Thomascantor*, y volvió a ofrecer BWV 22 en el mismo domingo del año siguiente. La Quincuagésima de 1725 era su última oportunidad para presentar una cantata a su audiencia de Leipzig como un anticipo de la interpretación de una Pasión y el mayor acontecimiento musical en el calendario luterano y, a este último respecto, BWV 127, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, desempeña un papel crucial, ya que Bach situó un «coral de la Pasión» como una joya en su centro, exactamente igual que había hecho el año anterior. Hay elementos de BWV 127, una cantata sorprendentemente experimental, que funcionan del mismo modo. El primero se encuentra en la elegíaca fantasía coral que abre la obra: aquí Bach entreteje conjuntamente no menos de tres melodías de corales: una presentación instrumental del *Agnus Dei* luterano con su clara referencia a la Pasión de Cristo, un lamento fúnebre del compositor francés Claude Goudimel (1565) y, finalmente, varios fragmentos de una melodía coral que reconocemos como la del coral de la Pasión, *Herzlich tut mich verlangen*, que tendrá una presencia tan destacada en la *Pasión según san Mateo.* A continuación, resulta

evidente que el siguiente recitativo para tenor enlaza los pensamientos sobre la muerte de una persona con el camino preparado por el paciente viaje del propio Jesús hacia su Crucifixión. Lo más conmovedor es el cuarto movimiento, una grandiosa evocación del Juicio Final, a la manera de un gran fresco, en parte recitativo acompañado, en parte aria, integrada por tres secciones alternantes: un agitado *accompagnato,* sin un centro tonal discernible, un *arioso* en Sol menor (*Fürwahr, fürwahr*) que cita la melodía coral de Goudimel en la que se basa toda la cantata y, finalmente, una desenfrenada sección en $\frac{6}{8}$ que hace referencia a cómo el hombre es rescatado de las implacables garras de la muerte.

Es en este último segmento, con fanfarrias de trompeta y la cuerda avanzando a toda velocidad, donde nos encontramos un ejemplo deslumbrante de autocita que resulta único en la música religiosa de Bach: y es que la parte solista para bajo es idéntica a las cuatro entradas corales del espectacular doble coro «Sind Blitze, sind Donner», uno de los momentos más destacados de la *Pasión según san Mateo* e identificado acertadamente como «una de las más violentas y grandiosas descripciones de pasión liberada producidas en la época barroca».[17] Una comparación de ambas músicas sugiere que el coro de la Pasión fue compuesto *antes* del aria de la cantata. (Pudimos entrever los preparativos llenos de tensión del material interpretativo de este número en el capítulo 7). Aunque no contamos con pruebas concluyentes por sí solas de que estuviera previsto un estreno para el Viernes Santo, el 30 de marzo de 1725, este «preeco» del coro «Sind Blitze» en BWV 127 sugiere un estado mental uniforme y una indicación de que en aquel momento la *Pasión según san Mateo* aún estaba gestándose.

A quienes asistieron a la famosa recuperación por parte de Mendelssohn de la *Pasión según san Mateo* en Berlín en 1829 se les dijo que estaban celebrando el centenario exacto de su primera interpretación el Viernes Santo de 1729. Desde 1976 esa fecha se ha adelantado dos años.[18] Pero si, como se ha

apuntado, Bach estaba activamente ocupado en la preparación de la *Pasión según san Mateo* al mismo tiempo que estaba componiendo su segundo ciclo de cantatas de 1724-1725, aún falta por establecer el momento en que tuvo claro que no la tendría lista para su interpretación en el Viernes Santo de 1725. ¿Había calculado mal el tiempo que sería necesario para permitirle presentarla en el día previsto? ¿Se trató simplemente de un caso de agotamiento, o se habían producido más descorazonadores enfrentamientos con el clero durante el año anterior? Nadie hasta ahora ha logrado ofrecer respuestas convincentes y bien podría darse el caso de que la verdad radique en una combinación de todo ello, según lo cual habría decidido abortar el plan muy poco antes de la Semana Santa de 1725. Al no conseguir completar la *Pasión según san Mateo* a tiempo para el Viernes Santo, Bach se vio atrapado. Ni siquiera sabemos en qué momento informó oficialmente al consistorio de su solución al problema de proporcionar una Pasión para ese año, o si la decisión de llenar el vacío con una versión sustancialmente revisada de la *Pasión según san Juan* le fue impuesta por el consistorio con instrucciones para que introdujera ajustes en su tono doctrinal (véase el capítulo 10). Una nueva aria en concreto, «Zerschmettert mich, ihr Felsen», para tenor, contiene ecos de la secuencia culminante de BWV 127, lo que sugiere que Bach tenía aún el material de esa cantata en mente cuando se sentó a componer esta revisión, como si estuviera decidido a rescatar algo del preanuncio que había realizado.

De toda esta confusión hay una sola cosa que emerge con casi toda certeza: parece como si las intenciones iniciales de Bach en Leipzig hubiesen sido incluso más grandiosas de lo que habían supuesto por regla general los estudiosos, y que en su nombramiento en 1723 él se hubiera impuesto la tarea de presentar su *propia* música, en su mayor parte compuesta de nuevo cuño, con algunas obras reelaboradas a partir de otras de sus años de Weimar, durante al menos los dos prime-

ros *Jahrgänge*, y quisiera culminar cada uno de los ciclos con una obra para la Pasión: radicalmente nueva para los estándares de Leipzig y teológicamente controvertida en el caso de la *Pasión según san Juan* en 1724, e innovadora en el de la *Pasión según san Mateo* (la más ambiciosa), que le habría exigido más tiempo del que había imaginado, por lo que necesitó un aplazamiento de otros dos años.

En medio de toda esta incertidumbre, el Segundo Ciclo de Leipzig de Bach concluyó de forma prematura el 25 de marzo de 1725 con la jubilosa cantata primaveral BWV 1, *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (véase diagrama en la lámina 16). Este año se produjo una inusual coincidencia del Domingo de Ramos (una fiesta movible) con la Fiesta de la Anunciación (que se celebra en una fecha fija). Se necesita poca imaginación para calibrar la importancia de esta doble celebración para los fieles de Leipzig, ya que se producía hacia el final del período de ayuno de cuarenta días de la Cuaresma, durante el cual no habían escuchado ninguna música en la iglesia. Ciento veinticinco años más tarde, ésta fue la primera cantata que se publicaría en el primer volumen (de un total de cuarenta y cinco) de la edición de la *Bach-Gesellschaft* (Sociedad Bach): de ahí su singular numeración, más de la mitad de la cual estaba dedicada a la música vocal para la iglesia. La posterior numeración de las cantatas con el prefijo BWV fue totalmente aleatoria y no tuvo nada que ver con la cronología de su composición.* Tanto Schumann como Brahms fueron suscripto-

* El grandioso y bienintencionado proyecto de la Sociedad quedó concluido en 1900, momento en el que todas las cantatas disponibles, tanto religiosas como profanas, incluidas algunas que no eran en absoluto de Bach, estaban ya publicadas, una invitación a la interpretación que se llevó a cabo sólo de forma selectiva y, además, con una drástica reorquestación, grandes cantidades de acompañamiento organístico y lo que parece haber sido un aire típicamente lúgubre. Ha habido otro siglo completo de prueba y error, un fiero debate sobre los modos de resucitarlas (dentro o fuera de la liturgia), investigación histórica, análisis críticos del material

res entusiastas y cabe preguntarse qué pensaron del modo inventivo y magistral en que Bach tejió sus texturas contrapuntísticas en torno a uno de los himnos luteranos más conmovedores. La plantilla es opulenta y fastuosa, y recuerda a la cantata para la Epifanía BWV 65 tanto en su instrumentación «oriental»—trompas, oboes da caccia y cuerda (pero sin flautas de pico en esta ocasión)—como en su compás: un ceremonial majestuoso en $\frac{12}{8}$ en Fa mayor para la fantasía coral inicial, en la que las sopranos y la trompa principal expresan en notas largas una grandiosa proclamación coral de la melodía de Nicolai. Como sucede con la otra única cantata de Bach para el Domingo de Ramos (la vívida, y de dimensiones mucho más modestas, cantata de Weimar BWV 182), el saludo de la multitud es emocionante y jubiloso. El clímax del movimiento, su música para el último verso, *Hoch und sehr prächtig erhaben* ('Alta y muy espléndidamente exaltado'), lleno de majestuosidad y esplendor, nos da una medida de lo que Bach había conseguido para entonces en su manejo de esta forma. El efecto es abrumador: la inspiración apuntalada por una discreta destreza.*

---

contenido en las fuentes, intentos de completar las lagunas de las desgastadas fuentes con un éxito muy variable, acaloradas discusiones sobre la plantilla de intérpretes y la práctica originales de Bach, y, aun así, las cantatas siguen encontrándose en la periferia del conocimiento que muchos amantes de Bach tienen de su obra.

* El himno de Philipp Nicolai se conoce entre los fieles ingleses como «How brightly shines the morning star» ('Cuán resplandeciente brilla la estrella matutina'). Cuando interpretamos la elaboración que Bach realiza a partir de él en Walpole Saint Peter's el Domingo de Ramos de 2000, parecía haber suficiente familiaridad con la melodía entre la audiencia como para que se produjera ese «círculo invisible de esfuerzo humano», como lo describe Yo-Yo Ma, cuando intérpretes y oyentes por igual participan en un acto colectivo o comunitario. Fue un sentimiento que reapareció veinticuatro horas después durante un concierto de rock en el Royal Albert Hall en el que Sting intercambió fragmentos de canciones familiares con una audiencia que lo adoraba en una especie de letanía espontánea. Momentos como éste, al producirse un vínculo especialmente fuerte entre músicos y

No están claros los motivos por los que Bach dejó incompleto el ciclo de cantatas corales en este punto pero, fuera cual fuera la causa, fue una omisión que intentó remediar en años posteriores por medio de la inserción de cantatas corales apropiadas para este último segmento, como BWV 112 y 129. Entretanto, Bach recuperó para el Domingo de Pascua de 1725 la más antigua de sus cantatas corales, BWV 4, una incorporación valiosa al ciclo pero para entonces ya pasada de moda, e interpretada probablemente en la iglesia de la universidad; mientras que para las dos principales iglesias realizó a toda prisa una parodia de una cantata pastoral (perdida) para Weissenfels (BWV 249a) como *Kommt, gehet und eilet*, que sería revisada más tarde como el «Oratorio de Pascua», *Kommt, eilet und laufet* (BWV 249), el cual, en la meditativa belleza de su segundo movimiento lento (con su aura de concierto para oboe veneciano) y su extensa aria para soprano con flauta *obbligato*, captura el sentimiento de pérdida por la muerte de Cristo y la sensación de que el uso de especias y ungüentos para el embalsamamiento podía verse ahora reemplazado por el poder de la oración musical. La resurrección aún no ha quedado plenamente registrada en la mente del creyente.

Después de Pascua, Bach retomó, por tanto, su producción de cantatas al poner música a un grupo de textos, entre los que figuraban nueve de la poeta nacida en Leipzig, Christiane Mariane von Ziegler, que podrían haber sido planificados como secuelas de la *Pasión según san Juan* del año anterior.* Lo que parecía ser una solución improvisada se convirtió en una secuencia post Resurrección de doce obras sobresalientes, todas las cuales comienzan con *dicta* bíblicos e incorporan textos poéticos que resultaron estar más estrechamente interrelacionados que nada de lo que puede encontrarse en el resto de las secuencias de cantatas del compositor, además de reflejar el carácter litúrgicamente unificado de los «Cincuenta Días Grandes».[19]

Los «Cincuenta Días Grandes» desde Pascua hasta Pentecostés tenían sus raíces en la tradición judía de celebrar las siete semanas más un día entre su Pascua (la Fiesta del Pan Ácimo) y Pentecostés/*Shavuot* (la Fiesta de las Semanas, y también el Día de la Ceremonia (*Bikkurim*) de los Primeros Frutos: la cosecha, en otras palabras). Conmemoraban la finalización de la labor de Jesús en la Tierra, sus últimas apariciones a sus discípulos, su mensaje de despedida para que reafirmaran su fe y su promesa de protegerlos por medio de la venida del Espíritu Santo. Se trata, por tanto, de un tiempo de contrastes, de alegría por la resurrección y las reapariciones de Cristo, nublado por la perspectiva de su partida y de las presiones contrapuestas de la vida en el mundo temporal. Esta dualidad entre un mundo privado de la luz y de la presencia física de Jesús, y un mundo de una oscuridad espiritual cada vez mayor resulta muy palpable en la cantata de Bach para el Lunes de Pascua, BWV 6, *Bleib bei uns, denn es will Abend werden.* Se tiene la sensación de que Bach tenía el coro final de su *Pasión según san Mateo*, si no sobre su mesa

oyentes, nos brindan una idea de cómo se recibieron tal vez estas cantatas en Leipzig en el momento de su creación, o al menos de cómo Bach habría esperado que se recibieran.

* Dürr señaló que la última de las cinco obras compuestas de nuevo cuño en el primer ciclo de Bach, BWV 44, *Sie werden euch in den Bann tun* (su primera versión de una cantata con este título), comparte con otras tres cantatas post Pascua del ciclo del año *siguiente* (BWV 6, 42 y 85) una semejanza en el diseño global (*Spruch* bíblico-aria-coral-recitativo-aria-coral) y en el énfasis que se pone en el sufrimiento cristiano en el mundo. Esto conduce a la conclusión de que la intención original de Bach era que esas tres cantatas se incorporaran a su Primer Ciclo de Leipzig junto con BWV 44 (véanse las láminas 15 y 16), pero que no les había puesto música hasta entonces: pagaron las consecuencias imprevistas que rodearon a la *Pasión según san Juan* en 1724 (A. Dürr, *The Cantatas…*, *op. cit.*, p. 33).

de trabajo, sí resonando aún en sus oídos cuando se sentó a componer esta cantata, con la que comparte en su coro inicial tanto los gestos a la manera de una zarabanda de «Ruht wohl» como la tonalidad de Do menor, con su característica sonoridad dulce y triste. (Si tenemos en cuenta que este coro, como veremos, se omitió en la reposición de la *Pasión según san Juan* en 1725, ello refuerza el argumento de que BWV 6 y sus dos secuelas pertenecían en la mente de Bach al ciclo del año anterior, y fueron quizá incluso esbozadas entonces).

Pero mientras que el epílogo de la Pasión es elegíaco y consolador, la cantata está teñida de la tristeza del dolor por la muerte de un ser querido. Sus delicadas súplicas de iluminación se vuelven cada vez más gestuales y apremiantes en un mundo ensombrecido que se ha visto privado de la presencia de Jesús. La música consigue ser narrativa (evocando el viaje de los afligidos discípulos a Emaús cuando cae la noche) y universal al mismo tiempo (el miedo primario a quedarse solo en la oscuridad, tanto literal como metafóricamente). La atmósfera global es de descenso y abandono, una dirección que se invierte gracias al sutil entrelazamiento de un mensaje teológico a los fieles: aferrarse a la Palabra y al sacramento, esos puntales de la fe cristiana en el mundo después de la partida física de Jesús. Bach encuentra un modo de «pintar» estas dos ideas mediante la yuxtaposición de la curva de descenso por medio de trayectorias de modulación descendente con la orden de mantenerse firmes: ensartar veinticinco Sol y luego treinta y cinco Si♭ tocados al unísono por violines y violas, que surcan todas las disonancias circundantes. Este recurso se vincula a los ruegos de los discípulos para que Jesús se quede, entonados nueve veces durante la fuga coral subsiguiente. Podríamos ver en la colisión de estas dos ideas una afinidad con la primera representación de Caravaggio de la *Los discípulos de Emaús*: más allá del evidente paralelismo de planos de luz y oscuridad contrapuestos, se encuentra la ulterior dicotomía de serenidad y recuperación de la tranquilidad, por un lado—Cristo en el acto de bendecir la comida afirma su identidad y presencia, y parece extender su mano de consuelo hasta salirse del lienzo hacia el espectador—, y, por otro, urgencia, evidente en los gestos impulsivos, teatrales, de los dos discípulos pintados directamente del natural. Es drama religioso presentado como vida cotidiana contemporánea, como si Bach estuviese buscando capturar, aquí y en los dos siguientes movimientos, el abatimiento de los discípulos en el crepúsculo sajón, que él contemplaba al otro lado de la ventana de su estudio.

Una de las costumbres más atractivas de Bach que encontramos en estas cantatas es su decisión de acudir a instrumentos concretos, bien en solitario o en diversas combinaciones, para fines expresivos. En sus manos hacen muchísimo más que crear simplemente efectos o estados de ánimo especiales, y se ha defendido (así lo han hecho Eric Chafe y otros) que sirven para apuntalar ideas teológicas abstractas y vínculos asociativos de una obra a otra. Pero su presencia crea, por encima de todo, inmediatez en la conciencia del oyente. Nos encontramos con momentos asombrosos en arias de ambos ciclos en las que el instrumento *obbligato* elegido por Bach—casi siempre oboe y violín y, en infrecuentes y maravillosas ocasiones, flauta—complementa la voz y añade una nueva capa de expresión y significado más allá del alcance de las palabras.*

* Un ejemplo posterior—demasiado bueno para no mencionarlo—es un aria para oboe *obbligato*, cuerda y bajo solista de BWV 159, *Sehet, wir gehn hinauf*, que forma parte del llamado ciclo «Picander» de 1729, que se abre con las mismas palabras que la famosa «Es ist vollbracht» de la *Pasión según san Juan*. El hecho de que Bach pusiera música a este texto en dos ocasiones, en ambos casos de manera tan memorable y con un *pathos* igualmente abrumador pero característico, es algo ante lo que no cabe más que maravillarse. En esta versión de la cantata en Si♭, el tiempo parece casi

Especialmente relevante en esta última docena de cantatas es el empleo rico y prominente que hace de dos instrumentos concretos, cada uno de ellos con un timbre y un registro específicos: el violoncello piccolo y el oboe da caccia (véanse las láminas 21 y 22). De amplia y cautivadora sonoridad, el violoncello piccolo tiene una caja de resonancia más pequeña que el violonchelo de tamaño normal y (a veces) una quinta cuerda que sirve para ampliar su registro de tiple. Ambos instrumentos se utilizan maravillosamente en sucesivos movimientos de BWV 6, el oboe da caccia como el principal agente de un llamamiento danzable para la presencia continuada de Jesús (n.º 2), el violoncello piccolo en un papel mediador de gran alcance entre la voz y el continuo (n.º 3). Bach está tan prendado de ellos que utiliza el oboe da caccia en seis y el *violoncello piccolo* en cinco de las doce cantatas del bloque final del segundo ciclo, buscando deliberadamente papeles para sus características que encajen plenamente con su enfoque poético e interpretativo. Ambos tienen una sonoridad quejumbrosa en el registro de tenor, que parece tocar las fibras sensibles del oyente, pero mientras que el sonido del pequeño violonchelo sugiere algo esencialmente benigno y consolador, el oboe da caccia tiende a utilizarse para expresar sufrimiento y angustia. Como veremos, Bach acudió a él en la *Pasión según san Mateo* en momentos intensos de sufrimiento para Jesús: para la Agonía en el Jardín («O Schmerz»), su inocencia en el juicio romano («Aus Liebe»), su Crucifixión («Sehet, Jesus hat die Hand») y su enterramiento («Mache dich, mein Herze, rein»). Bach hace algo igualmente irresistible en el aria en Re menor «Vergib, o Vater» («Perdona, Padre, todos nuestros pecados y sigue siendo paciente con nosotros») de BWV 87, *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen*, en la que recurre a una pareja de oboes da caccia que se funden con su contralto solista sobre el fondo de arpegios ascendentes en el continuo. De este modo quedan registrados de manera simultánea gestos de dolor y de súplica, y esto se consigue fundamentalmente por medios instrumentales. Dos semanas antes, en BWV 85, *Ich bin ein guter Hirt*, había utilizado el violoncello piccolo en una meditación sobre Cristo como el Buen Pastor, beneficiándose del brillo especial que aporta tanto en su registro como en su función armónica. Se tiene la sensación de que con este sonido semejante al de un mantra cualquier «cordero» se sentiría confiadamente armado contra el ladrón de ovejas: lobo, zorro o humano. Al comienzo del calendario del año litúrgico, en BWV 41, *Jesu, nun sei gepreiset*, Bach había compuesto para el modelo de cinco cuerdas (con una tesitura que se extendía desde su cuerda más grave, Do, hasta un Si♮ tres octavas por encima en la clave de Sol), como si quisiera abarcar la dualidad de tierra y cielo y reflejar el control de los asuntos humanos tanto físicos como espirituales por parte de Dios (véase la lámina 23).

detenido—incluso cuando las palabras del cantante son «Ahora me daré prisa»—, irradiando una paz solemne que se logra por medio de la resignación de Cristo a su sino. Esto podría ser en parte una función de la excepcional riqueza del lenguaje armónico de Bach: un énfasis frecuente en la tonalidad de la subdominante, incluso de la subdominante de la subdominante.

Jubilate (el tercer Domingo después de Pascua) servía para marcar en Leipzig el comienzo de la Ostermesse, la feria comercial de Pascua, cuando, durante tres semanas, un alud de visitantes—libreros, artesanos, vendedores ambulantes y viajantes de comercio internacionales—incrementaban la población residente hasta alcanzar unos treinta mil habitantes. Bach, que preparó la publicación de las cuatro colecciones de su *Clavier-Übung* para que coincidieran con estas ferias, habría entendido la necesidad de proporcionar música especial para este domingo (cuando no se permitía ninguna actividad comercial), «ya que los visitantes y los caballeros distinguidos querrían oír ciertamente algo hermoso en las principales iglesias», como había señalado su prede-

cesor Kuhnau.[20] Las tres cantatas conservadas de Bach para Jubilate (BWV 12, 103 y 146) se ocupan del pesar que rodeó la despedida de Jesús a sus seguidores, de los juicios que les aguardan en su ausencia, y los dichosos pensamientos de volver a verlo. Cada una de ellas es un viaje, una progresión musical y emotiva—desde una profunda melancolía y angustia hasta una celebración eufórica—basada en el Evangelio para ese día: «Estaréis apenados, pero vuestra pena se transformará en dicha» (Juan 16, 20), del que toma su título BWV 103, *Ihr werdet weinen und heulen.* Parece un poco extraño, por tanto, descubrir que se abre con una centelleante fantasía para un violín *concertante* doblado en esta ocasión por otro instrumento inusual: una flauta de pico soprano en Re, conocida con el nombre de «sexta flauta». Estos dos instrumentos se contraponen a una pareja de oboes d'amore y al resto de la cuerda, que participan en un diálogo (aparentemente) festivo. Sólo al escuchar la entrada de los cuatro *concertisten* vocales con un anguloso tema fugado (que contiene una segunda aumentada y una séptima ascendente) nos damos cuenta de que nos han pillado desprevenidos: el efervescente tema instrumental de Bach representa no la alegría de los discípulos por la resurrección de Cristo, sino la risa burlona de los escépticos por su aflicción: de ahí las maliciosas risotadas socarronas de la flauta tiple.

Con Pentecostés a tan sólo diez días, Bach conspiró con Frau von Ziegler para revisar y reensamblar en BWV 183, *Sie werden euch in den Bann tun*, muchos de los temas que habían sacado conjuntamente a la superficie en las cinco semanas precedentes a lo largo de su colaboración: la persecución mundana (n.° 1), el sufrimiento mitigado por la protección de Jesús (n.° 2), el consuelo proporcionado por el espíritu de Jesús (n.° 3), la aceptación de la guía del Espíritu Santo (n.° 4) y el papel del Espíritu al referirse a la oración como el medio de la humanidad para obtener ayuda divina (n.° 5). En un terso y dramático prólogo, un *accompagnato* de cinco

compases, Bach asigna el *Spruch* inicial a cuatro oboes (dos d'amore y dos da caccia), una combinación única en su catálogo fuera del *Oratorio de Navidad* y drásticamente diferente de la solución que había adoptado el año anterior, cuando para idéntica frase contenida en BWV 44 se valió de ochenta y siete compases para un dúo y de treinta y cinco compases adicionales para un coro. Esta vez el *Spruch* se ve empequeñecido por su secuela, un aria enormemente exigente en Mi menor para tenor con un violoncello piccolo de cuatro cuerdas, en la que el cantante insiste en que no teme a la aterradora muerte, mientras que todas las ornamentadas y febriles síncopas y los subdiseños rítmicos lo desmienten. Entretanto, el violonchelo mantiene su curso sereno y luminoso con amplios arpegios. Se trata de una *scena* íntima en la que podemos seguir al creyente en sus luchas para superar su miedo a la persecución y a la posterior extinción, sostenido en todo momento por los sonidos balsámicos de su compañero, el *Schutzarm* (el brazo protector de Jesús) al que se refiere el texto, que no es otro que el violoncello piccolo.

El Domingo de Pentecostés parece un día extraño para una representación gráfica del infierno. Ése es, sin embargo, el propósito del aria para contralto «Nichts kann mich erretten» de BWV 74, *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*, que plantea exigencias a un solo de violín que se sitúa en el extremo opuesto del espectro expresivo que se asocia por regla general con la escritura de Bach para este instrumento. El compositor parece decidido a transmitir a sus oyentes con un intenso realismo la imagen de Jesús sacudiendo las cadenas infernales en su lucha con las fuerzas mundanas. En consecuencia, organiza formaciones de batalla para sus tres oboes y la cuerda, y pide a su violinista que ejecute un *bariolage* endemoniado, con la nota arpegiada más grave coincidiendo no con la parte acentuada, sino justo después. El efecto es a un tiempo descoyuntado y vigorizante. Pronto la línea vocal se embarca en arpegios que parecen atrapados dentro de la

vehemente dialéctica, como si estuviera intentando liberarse ella misma de los grilletes infernales. A veces la búsqueda de la fe es quejumbrosa, y oímos frases con acentuaciones enfrentadas que se ven reforzadas por el oboe y el violín solo frente a un amenazador estrépito de semicorcheas repetidas. En la sección B, la victoria parece asegurada y el cantante «se ríe de la furia del Infierno» frente a colosales acordes remachados por el viento y la cuerda en triples y cuádruples cuerdas. El regodeo incluye cadenas de melismas en tresillos y un descenso de una octava y media antes del *da capo*. Bach recurre a técnicas ilustrativas de la ópera, aunque no de manera gratuita: sirven a un impecable propósito teológico, aunque los resultados deben de haber sido enormemente entretenidos para una audiencia que aún estaba lamentándose por la pérdida de su teatro de ópera.

En este punto Bach estaba ya muy cerca de completar su ambicioso diseño para los doce domingos que conducían hasta el Domingo de Trinidad, con obras basadas todas ellas en citas bíblicas. Todas sus músicas para las palabras de Juan tienen una clara intencionalidad y nunca tanto como en el coro final de BWV 68, *Also hat Gott die Welt geliebt*, cuando, en lugar de un coral, pone a sus oyentes en la escalofriante coyuntura de tener que elegir entre salvación y juicio en la vida presente: «Aquél que cree en él no está condenado: pero aquél que no cree ya está condenado» (Juan 3, 18). La música de Bach es tan inflexible como el texto: una doble fuga cuyos sujetos describen las alternativas, con las voces dobladas por su familiar alianza de arcaicos instrumentos de metal, una corneta y tres trombones. Su elaboración contrapuntística está llena de la energía disciplinada y la invención que ya esperamos a estas alturas, pero el modo en que termina parece concebido para dejar sumamente impresionada a la congregación. Confía de repente el primer sujeto a un nuevo texto acusatorio—«porque él no ha creído en el nombre del único Hijo engendrado de Dios»—, una vez fuerte y otra vez suave. Es posible que el segundo día de Pentecostés fuera un tiempo de celebración, júbilo y alivio aportado por el Espíritu Santo (y ése es realmente el tenor de los anteriores movimientos de la cantata), pero al proyectar un mundo rígidamente dividido entre creyentes y escépticos, Bach debió de dejar a su congregación sumida en las cavilaciones.

Las contribuciones poéticas de Ziegler necesitaban ajustarse a dos movimientos preexistentes (núms. 2 y 4), ambos de carácter festivo, adaptados por Bach de su *Cantata de caza* (BWV 208) de 1713. En ocasiones encontramos en Bach un espíritu interior alegre apenas contenido por un intelecto artístico respetuoso con la ley. Por ejemplo, el aria para soprano «Mein gläubiges Herze», una de sus expresiones más desenfadadas de dicha melódica y alegría desbordante (el extremo contrario de esas largas y lentas meditaciones del cristiano atribulado que encontrábamos en el tiempo de Epifanía). En su forma profana original, los saltos de la parte danzable del bajo reflejan el retozar de las ovejas cuando se las saca a pastar cada primavera. La línea de continuo vuelve a confiarse a un violoncello piccolo de cinco cuerdas, el vehículo elegido por Bach para anunciar la presencia de Jesús en el mundo físico: su segunda encarnación dentro del corazón del creyente. En la última página del manuscrito incorporó a modo de apéndice una coda instrumental, añadiendo un oboe y un violín al violoncello piccolo y su continuo. Esta coda de veintisiete compases ocupa casi tres cuartas partes de la duración del aria, casi como si las palabras de la cantante resultasen inadecuadas para expresar toda la alegría por la llegada del Espíritu Santo. En la segunda de las arias, Bach consigue ajustar la paráfrasis que realiza Ziegler del versículo 17 del Evangelio de Juan a música que había asignado anteriormente a Pan, el dios de los bosques y los pastores, que «hace la tierra tan feliz | que el bosque y el campo y todas las cosas

vivan y rían». El hecho de conservar un trío de oboes pastoriles es la clave para el proceso—un verdadero injerto—por medio del cual Bach exterioriza el mensaje de dicha provocado por la presencia de Jesús en la Tierra.

El Domingo de Trinidad marca la última dentro de la secuencia de nueve cantatas sobre textos de Christiane Mariane von Ziegler. El título de BWV 176, *Es ist ein trotzig und verzagt Ding*, se traduce como 'Hay algo de obstinado [o 'desafiante' o 'deliberado'] y, sin embargo, pusilánime en el corazón humano'. Todas las permutaciones de estos adjetivos se aplican a la música de Bach, un deslumbrante retrato de la condición humana, quien podría reflejar también sus propios puntos de vista, especialmente en relación con la actitud intransigente de las autoridades de Leipzig. Al interpretar la historia de la furtiva visita nocturna de Nicodemo como una tendencia humana general, Ziegler, trabajando codo con codo con Bach, parece, le había brindado la oportunidad de crear una dramática antítesis entre la hostilidad obstinada y la fragilidad pusilánime. Comienza con una presentación desafiante e indignada de este *Spruch*, una tersa fuga coral a cuatro voces contrapuesta a una fanfarria para cuerda que recuerda al quinto Concierto de Brandeburgo. Eso se aplica únicamente a la primera mitad, con un apresurado melisma hasta llegar a la novena menor sobre *trotzig* ('desafiante') y luego, en su punto culminante, a una figura enternecedora y suspirante sobre la cuerda mantenida para subrayar el lado *verzagt* ('desalentado') de las cosas. Este perfil ascendente y descendente se mantiene durante toda la fuga, dos exposiciones y media sin *ritornelli*, con las voces dobladas por los tres oboes mientras que la cuerda alterna entre el vigoroso motivo de Brandeburgo y un contrapunto quejumbroso y mantenido.* La exploración de la ambivalencia de la conducta humana persiste a lo largo de toda esta cantata: la yuxtaposición de Nicodemo (noche) y Jesús (día) presentada en el recitativo para contralto (n.° 2) se insinúa en el aria para soprano en forma de gavota en Si♭ (n.° 3), en la que el tímido y dubitativo pero feliz creyente aparece caracterizado a modo de contraste con la mente rebelde retratada en el coro inicial. Nicodemo se halla personificado en el recitativo para bajo (n.° 4), al que Bach añade al texto de Ziegler las palabras «porque quien crea en Ti no perecerá» y les pone música como un extenso *arioso* para recalcar su significado. En el aria final, «Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne» ('Tened valor, espíritus temerosos y medrosos'), una trinidad de oboes en un simbólico unísono acompañan al contralto. Justo cuando el oyente desprevenido podría imaginar que Bach va a terminar ahí en la subdominante, rompe la simetría al añadir dos compases más. Con este desenlace en un registro mucho más agudo, afirma la esencia de la Trinidad—*ein Wesen, drei Personen* ('una esencia, tres personas')—y la lejanía de Dios en su relación con la humanidad. Y de este modo corona el miniciclo de doce cantatas que cubren el período entre la Pascua y el Domingo de Trinidad de 1725 con una cantata plagada de pensamientos provocadores y exégesis musical. Bach había cerrado el círculo.

En el primero de sus *Choruses from «The Rock»* (*Coros de «La roca»*, 1934), T. S. Eliot reprende a la sociedad moderna por perder la fe en Dios, expresándolo con símbolos no cristianos:

* Al igual que sucede en sus otras colaboraciones con Ziegler, contamos con pruebas de la existencia de un productivo diálogo entre ellos (que, desgraciadamente, solía estar ausente cuando se enfrentaba a un texto ya escrito), aunque hay signos que indican que posiblemente de vez en cuando modificara el texto de Ziegler sin consultarla, porque, como vimos en el capítulo 7, p. 338, las versiones impresas que preparó ella misma diferían a veces extraordinariamente de aquellas a las que puso música realmente Bach.

Se cierne el águila en la cumbre del cielo,
y el cazador y la jauría cumplen su círculo.
¡Oh revolución incesante de configuradas estrellas!
¡Oh perpetuo recurso de estaciones determinadas!
¡Oh mundo del estío y del otoño, de muerte y nacimiento!
El infinito ciclo de las ideas y de los actos,
infinita invención, experimento infinito,
trae conocimiento de la movilidad, pero no de la quietud;
conocimiento del habla, pero no del silencio;
conocimiento de las palabras e ignorancia de la Palabra.
Todo nuestro conocimiento nos acerca a nuestra ignorancia,
toda nuestra ignorancia nos acerca a la muerte,
pero la cercanía de la muerte no nos acerca a Dios.
¿Dónde está la vida que hemos perdido en vivir?
¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?
¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?
Los ciclos celestiales en veinte siglos
nos apartan de Dios y nos aproximan al polvo.

[Traducción de Jorge Luis Borges]

La pena es que Eliot no conociera los ciclos de cantatas de Bach (aunque es posible que sí oyera movimientos aislados). Si los hubiese conocido, podría haber valorado que en la música de Bach los ciclos celestiales sí pueden acercarnos a Dios. Tal vez también nos muestren que el Polvo no es el enemigo, sino parte de nuestra existencia cotidiana.* En ese punto Eliot podría haberse mostrado sinceramente de acuerdo con Tomás Becket, cuando le hace decir:

* Esto vuelve a ser una referencia tangencial a *His Dark Materials*, de Philip Pullman, quien puede que haya tenido esta imagen en mente cuando formuló su concepto de Polvo. La música de Bach nos recuerda una necesidad de volver a abrazar la ortodoxia cristiana (justamente lo contrario del punto de vista de Pullman, por tanto), pero, más que esto, apunta a una divinidad más allá de las insignificantes autorrepresentaciones humanas.

He sentido un estremecimiento de dicha, un centelleo de cielo,
un susurro,
no soportaría más tiempo ser rehusado. Todas las cosas
caminan hacia una gozosa consumación.[21]

[Traducción de Fernando Gutiérrez y José María Valverde]

10

LA PRIMERA PASIÓN

¿Qué pasión no podrá la Música
despertar y aplacar?

JOHN DRYDEN,
«A Song for St Cecilia's Day» (1687)

Las luces de la sala se han atenuado, el director entra en el foso, la orquesta está preparada para empezar. Ésta es la atmósfera única de expectación que se encuentra sólo en un teatro oscurecido al comienzo de una ópera antes de que la música empiece a tejer su magia especial y el drama comience a desplegarse. Ninguna obertura de ópera de la primera mitad del siglo XVIII que yo conozca se acerca más a anticipar las atmósferas creadas por las de *Idomeneo* o *Don Giovanni* que el comienzo de la *Pasión según san Juan* de Bach; ni existe tampoco un mejor antepasado directo de los tres preludios de *Leonore* de Beethoven. Por lo que hace a su intensidad pictórica y su visión trágica, la turbulenta introducción orquestal no tiene parangón. Al igual que una auténtica obertura, nos hace señas para que nos introduzcamos en el drama, no en un teatro, sino en una iglesia o, en la actualidad, a menudo en una sala de conciertos. La tonalidad—Sol menor—va asociada habitualmente, desde Purcell hasta Mozart, al lamento. La pulsación trémula e implacable generada por la reiterada línea del bajo, la persistente figura suspirante en las violas y el movimiento remolineante en los violines que tanto sugiere un estado de agitación, e incluso el arremolinamiento de una multitud: todo ello contribuye a su fuerza emocional única. Sobre este fermento, parejas de oboes y flautas encerradas en un diálogo lírico, pero con angustiadas

disonancias, representan un tipo muy diferente de corporalidad, que puede crear un retrato desgarrador de cómo penetran los clavos en la carne desnuda.

Hasta ahora estos efectos podían interpretarse como una manera de representar la Crucifixión rebosante de tensión, pues cada uno de estos elementos motívicos parece llamar la atención tanto sobre sí mismo como sobre el modo en que incide en todos los demás. Pero luego la línea del bajo, que se mantiene estática durante sus primeros nueve compases, comienza a moverse hacia abajo cromáticamente, y la música empieza a crecer y a intensificarse. (Tres años más tarde, Händel hará algo similar, aunque con unos fines expresivos absolutamente diferentes, para la coronación de Jorge II: en el monumental incremento de la intensidad hasta que se produce la primera entrada coral de «Zadok the Priest»). Con la entrada del coro sucede algo de una fuerza espeluznante y sin precedentes: en lugar de palabras de lamento, Bach introduce una canción de alabanza al reinado universal de Cristo, «Oh Señor, nuestro Señor, cuán excelente es tu nombre en toda la tierra» (Salmo 8),* un ejemplo único dentro de las músicas para la Pasión de la época.[1] Las voces entran conjuntamente con tres puñaladas aisladas: *Herr!... Herr!... Herr!* Difícilmente podría ser más clara la impresión de un *Affekt* dual: una evocación y un retrato de Cristo en majestad como un colosal mosaico bizantino, pero que está observando desde lo alto la vorágine de la humanidad afligida e impenitente. Bach ha encontrado un modo de plasmar la marcada dualidad de ideas cultivada con tanta frecuencia por Juan: la luz *versus* la oscuridad, el bien frente al mal, el espíritu y la carne, la verdad y la falsedad. En el curso de este

* La deslumbrante utilización de contrarios que hace aquí Bach—entre la glorificación (*Herrlichkeit*) de Jesús y su envilecimiento (*Niedrigkeit*)—puede remontarse a los tres sermones de Johann Arndt sobre el Salmo 8 (*Auslegung des gantzen Psalters Davids*, 1643).

movimiento pronto nos daremos cuenta de que la dualidad adopta la forma de una sección vertical: entre el Cristo divino «elevado» hacia la cruz y que atrae a todos los hombres hasta él, y su humillación, «envilecido» por el bien de la humanidad. Así queda proclamada la majestad de Jesús, como lo expresó un pietista contemporáneo de Bach, «tras el velo de sus sufrimientos».[2]

Hubo un tiempo, no muy lejano, en el que la familiaridad pública con la música religiosa de Bach estaba confinada al canon de sus tres obras corales más sustanciosas: la *Misa en Si menor,* el *Oratorio de Navidad* y la *Pasión según san Mateo*. Sociedades corales más audaces podían abordar su *Magnificat* latino de vez en cuando (a pesar de que, desde el punto de vista coral, se trata de una de las obras más exigentes de todo el catálogo de Bach técnicamente hablando), pero era muy raro que dieran el paso de enfrentarse a la *Pasión según san Juan*, quizá porque asumían que se trataba de poco más que una suerte de borrador para la «Gran» Pasión de Bach. Desde la enormemente aclamada restitución de la *Pasión según san Mateo* que impulsó Mendelssohn en 1829, *ésta* se convirtió en la obra, prácticamente definitoria del genio de Bach: suscitaba un respeto universal que lindaba en el sobrecogimiento. A su lado, la más breve *Pasión según san Juan*, aunque también recuperada por Mendelssohn en 1833, tendió a considerarse durante mucho tiempo como su pariente pobre: más tosca, afilada con menos delicadeza y, esencialmente, «muy inferior a la *Pasión según san Mateo*», según Philipp Spitta, el primero de una serie de especialistas bachianos que pensaron que «en su conjunto muestra algo semejante a una turbia monotonía y una borrosa neblina».[3] No era así, sin embargo, para Robert Schumann. Después de dirigir la *Pasión según san Juan* en Düsseldorf en 1851, a Schumann le pareció «en muchos sentidos más audaz, enérgica y poética» que la *Pasión según san Mateo*: «¡Qué compacta y genial en todo momento, especialmente en los coros!», exclamó, «¡y con qué arte!».[4] No sería

hasta la segunda mitad del siglo XX cuando el entusiasmo de Schumann por la composición más antigua de las dos—«una de las obras más profundas y más perfectas de Bach»—empezó a prevalecer y comenzó a asomar una suerte de paridad entre las dos músicas para la Pasión.*

Estoy convencido de que Schumann tenía razón. Lejos de quedar empequeñecida por su épica compañera, la *Pasión según san Juan* es la más radical de las músicas para la Pasión conservadas de Bach. De hecho, el impacto dramático que recibimos con ella es más poderoso que el de cualquier otra obra musical sobre la Pasión escrita anteriormente o desde entonces, una impresión reforzada por su mayor popularidad y la creciente frecuencia con que se interpreta a finales del siglo XX. Al partir de un argumento intrínsecamente tan fuerte y tan familiar, es posible que Bach juzgara instintivamente que sus oyentes serían susceptibles a los procedimientos de probada eficacia de la dicción. Utiliza el suspense y el arco satisfactorio de la narración tradicional, con la presencia de conflicto, crisis y resolución, y lo mantiene con un nivel de intensidad músico-teatral que supera al de cualquier otra partitura operística de la época. Para hacer que su narración sea lo más vívida posible, Bach se muestra absolutamente encantado de rebuscar entre las convenciones de la representación que había estado desarrollando la ópera durante el pasado siglo y que se encontraban ya formalizadas

* John Butt sugiere que en Gran Bretaña, en todo caso, «a las orquestas que apenas tenían dinero simplemente les resultaba demasiado duro tener que soportar la vergüenza pública de no interpretar en el estilo histórico "aprobado"; además, la presencia tradicional de la *Pasión según san Mateo* en el Viernes Santo empezó a tener mucho menos sentido cuando el público mostró una indiferencia cada vez mayor por la noción de un viernes de estas características. La *Pasión según san Mateo* podía tenerse en altísima estima y seguir interpretándose, pero ya no como una parte incuestionada del bloque central del repertorio» (J. Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, p. 18).

en su tiempo. El reparto incluye villanos perfectamente definidos como tales, un héroe además de mártir y personajes secundarios agradables pero imperfectos (como Simón Pedro), o simplemente imperfectos (Poncio Pilato); y, sin embargo, categóricamente, no es una ópera. Sus convenciones y sus objetivos no son los del teatro de ópera, ni Bach imaginó tampoco durante un segundo que podría interpretarse con el aparato y el atrezo teatrales. Constituye una de las amalgamas más audaces y complejas de narración de una historia y meditación, religión y política, música y teología, que se han hecho nunca y una manifestación cimera de ese «espíritu del drama musical» cuya aparición rastreamos en el capítulo 4. Y dado que no va dirigida a una audiencia «pasiva» de un teatro de ópera, sino a una congregación luterana ávida de alimento espiritual, Bach puede contar con cierto grado de participación activa de sus oyentes al mismo tiempo que se sienten inexorablemente atrapados dentro de las entrañas del drama, lo cual le permite plantearles cuestiones incómodas.

Al tiempo que evita cualquier simplista caracterización «operística» de su reparto bíblico, Bach anima a cada uno de los cantantes e instrumentistas de su grupo a dar un paso al frente en determinados momentos: a expresar sus pensamientos, plegarias y emociones como testigos contemporáneos de este nuevo relato de la Pasión de Cristo (y en las propias interpretaciones que dirigió él mismo, incluso a intercambiar papeles). Era un modo experimental de crear una nueva experiencia para sus oyentes, que se ajustaba externamente a su edificación espiritual, pero que carecía de precedentes en su intensidad dramática. Lo que debió de resultar tan impactante para los primeros oyentes de Bach fue que todo esto se oía y estaba interpretándose en la *iglesia*. Resulta enteramente posible que una fusión tan única de música, exégesis y drama pudiera haber dejado perplejos a sus oyentes originales—saturados de mensajes bíblicos—, del mismo modo que parece garantizado que resulte incomprensible para una audiencia moderna a menudo bíblicamente analfabeta, a pesar de lo cual sigue encontrándola absolutamente apasionante. Necesitamos encontrar motivos que expliquen por qué una música impregnada de tanta teología y tan anclada en lo que se asemeja a una angosta versión del cristianismo luterano parece «abandonar sus amarraderos históricos»[5] para embelesar y llegar hasta audiencias en tantas partes del mundo casi trescientos años después de su concepción. Éste es, a su vez, el lugar para buscar la renovación y la expansión de los principios que inspiraron a los padres fundadores de la ópera, Monteverdi el más importante de todos ellos, cuyo objetivo fundamental era aprovechar los poderes de la música para despertar las pasiones de sus oyentes.

Ya hemos visto cómo, desde el comienzo de su etapa como *Cantor* en Leipzig, Bach se había impuesto la hercúlea tarea de componer (en la medida que lo permitieran las condiciones y el tiempo) música nueva todas las semanas para todas las festividades del año eclesiástico. Su propósito inicial (muy probablemente) era escribir un mínimo de tres ciclos anuales de cantatas, cada uno de ellos con una obra sobre la Pasión como su clímax. La *Pasión según san Juan* estaba llamada a convertirse, en consecuencia, en su primer gran «planeta» circundado por sus «lunas» coorbitales: las cantatas que había creado hasta entonces en su primera temporada. Volver a aproximarse a ella gracias a la familiaridad con las cantatas que la rodean, incluso casi tres siglos después de su creación, cambia y enriquece nuestra experiencia de la obra como intérpretes o como oyentes: emerge como una composición en la que Bach cristalizó ideas y técnicas que había estado desarrollando sistemáticamente durante el año anterior: diferentes maneras de combinar coros, corales, recitativos y

arias, de alternar la acción de lo narrativo con lo contemplativo, y de equilibrar la vívida y dramática presentación de escenas con momentos de la más hermosa y persuasiva exposición de su significado para el oyente. A juzgar por la regularidad con que la revivió en años posteriores ante lo que parecen haber sido las críticas adversas del consistorio y la consiguiente presión para que modificara su tono y su enfoque teológico, Bach debe de haberle asignado un gran valor. Era su obra de mayores dimensiones hasta la fecha: estaba integrada por cuarenta movimientos independientes y duraba más de un centenar de minutos, superando con mucho cualesquiera necesidades o directivas litúrgicas, y pertenecía a un reducido grupo de obras que ocuparía sus pensamientos a intervalos durante el resto de su carrera. Resulta significativo que para las dos últimas interpretaciones en el año de su muerte y otra el año anterior, volviera a dejar todos los elementos esenciales en su estado original.[6] Ésta era quizá su manera de ver que se hacía justicia al excepcional esfuerzo artístico que había llevado a cabo al concebir y dar forma a uno de los diseños más elaborados de cualquiera de sus obras de mayor enjundia.

En el capítulo 9 nos hemos referido al incesante flujo creativo de su primer año en Leipzig, a los sutiles e ingeniosos medios que encontró para reflejar y representar todos los temas teológicos específicos de cada fiesta eclesiástica, a cómo las cantatas se hallaban conectadas temáticamente en grupos de dos y de tres (y, en un caso, de seis) para aportar continuidad y coherencia de una semana a otra. Ya lo hemos visto imprimir un giro teológico impropio de ese momento litúrgico a dos cantatas navideñas consecutivas (BWV 40 y 64), en las que restó importancia a la historia de la Natividad y ofreció, en cambio, una visión convincentemente joánica de la Encarnación como el descenso de Dios en forma humana para salvar al hombre y procurarle la dicha por medio de su derrota del Diablo, en lo que suponía un claro anticipo del

mensaje de la *Pasión según san Juan*. Para conseguir el mismo fin, en su elección de textos de cantatas y en su selección de corales en el período que desembocaba en la Cuaresma, Bach preparó cuidadosamente a sus oyentes para la respuesta comunitaria que iba a verse pronto plasmada en los corales de su primera música sobre la Pasión. Les había ofrecido incluso un anticipo de qué tipo de música podían esperar de él cuando se enfrentaba a un amplio pasaje de las Escrituras y con su imaginación inflamada por un incidente especialmente dramático, como la descripción que hace Mateo de Jesús aplacando una violenta tormenta en el mar de Galilea (BWV 81), tal como hemos visto en el capítulo anterior.

Cuando los miembros de la congregación se reunieron en la Nikolaikirche en esa tarde del Viernes Santo, debían de tener ya, por tanto, una idea muy aproximada del tipo de música que les aguardaba. Habían tenido casi un año para ir acostumbrándose a un estilo de música que, como el propio Bach admitió más tarde libremente ante las autoridades, era «incomparablemente más difícil y más intrincado» que el de cualquier otra música interpretada en la época. Ahora, por primera vez desde que era *Cantor*, y con los elementos hablados de la liturgia reducidos a un mínimo en el servicio del Viernes Santo, su música podía ocupar legítimamente el centro del escenario y constituir lo que Telemann describió en una ocasión (a propósito de sus propios ciclos de cantatas) como un auténtico «armonioso servicio divino» en sí mismo. Aquí tenía su oportunidad para mostrar en un gran lienzo qué tipo de aportación podía hacer la música moderna—*su* música—cuando se trataba de definir y fortalecer la fe cristiana. Ninguno de sus coetáneos, y ciertamente ninguno de sus predecesores, tenía ambiciones para una música exegética de una complejidad o dimensiones equivalentes. Ninguno podía igualar la profundidad de los elaborados diseños de su música: su manera de ensamblar narración y reflexión, crónicas de las Escrituras y textos poéticos moldea-

dos teológicamente. En una ciudad universitaria famosa por su facultad de Teología, se trataba de una afirmación valerosa—algunos podrían haberla tildado de descarada—, ya que provenía de alguien que no era un teólogo y que ni siquiera tenía un título universitario.

Hace más de cincuenta años la costumbre era que el órgano permaneciera en silencio en la iglesia el Domingo de Ramos, y ese día, como era el comienzo de la Semana Santa, no había música. Pero el relato de la Pasión, que originalmente se había cantado en un sencillo canto llano, de manera humilde y reverente, empezó gradualmente a cantarse con muchos tipos de instrumentos de la manera más elaborada, incorporando ocasionalmente una pequeña pieza en que se cantaba un coral de la Pasión, momento en el cual se unía toda la congregación. Y luego volvía a tocar la masa de instrumentos. Cuando esta música para la Pasión se interpretó por primera vez—con doce instrumentos de cuerda, varios oboes, fagotes y otros instrumentos—muchas personas estaban desconcertadas y no sabían qué pensar de ella. En el banco de una noble familia en la iglesia se encontraban presentes muchos pastores y damas nobles, que cantaron el primer coral de la Pasión con sus libros con gran devoción. Pero cuando empezó esta música teatral, todas estas personas se vieron sumidas en la mayor perplejidad, se miraron unas a otras y dijeron: «¿En qué va a quedar todo esto?». Una anciana viuda de la nobleza dijo: «¡Dios nos salve, hijos míos! Es como si nos encontráramos en una comedia en la Ópera». Pero todo el mundo estaba verdaderamente descontento y expresó muchas quejas justas contra ella. Hay, es cierto, algunas personas a quienes les placen este tipo de frivolidades, especialmente si son de temperamento sanguíneo y se sienten inclinadas al placer sensual. Estas personas defienden composiciones religiosas a gran escala lo mejor que pueden, y sostienen que son otros los cascarrabias y los que tienen temperamento melancólico, como si únicamente ellos poseyeran la Sabiduría de Salomón y los demás carecieran de entendimiento.[7]

Aunque algunos estudiosos han sugerido que este relato del teólogo luterano Christian Berger hacía referencia a una

interpretación celebrada en Dresde y no en Leipzig, expresa, sin embargo, lo que podría haber sido una típica reacción a la presentación que hizo Bach de su *Pasión según san Juan* en la Nikolaikirche el Viernes Santo de 1724. Leipzig, en las primeras décadas del siglo XVIII, era un entorno conservador en el que la vida política y religiosa se hallaba condicionada por la tradición y los precedentes. Es posible que sus ciudadanos se hubieran acostumbrado a tener su propio teatro de ópera, y para los prebostes de la ciudad esto constituía la prueba fehaciente de su apertura de miras cultural en las tres ferias comerciales anuales. Pero una música «operística» para la Pasión dentro de la iglesia era algo completamente diferente. Simplemente al optar por componerla como música concertada o figurada, Bach estaba adentrándose en un potencial campo de minas. En ausencia de ningún testimonio directo, el de Gerber es el mejor relato con que contamos para evaluar la reacción pública que se produjo después de la primera Pasión de Bach, o al menos la de sus oyentes más atentos y piadosos. Puede que los miembros del clero que presidieran el servicio se sintieran también desconcertados, siempre en alerta ante el peligro de que la música les eclipsara y, puesto que se interpretaba antes de que ellos predicaran, perturbara las meditaciones sobre el Viernes Santo de su congregación y amenazara con anegar el conjunto de la liturgia. En las relaciones entre las autoridades eclesiásticas y los músicos había siempre (y generalmente sigue habiendo) un elemento de sospecha.* Como el clímax musical del pri-

* Existía, sin embargo, una tradición de apoyo a la música concertada dentro de la liturgia por parte del clero ortodoxo de Leipzig, como August Pfeiffer (1640-1698), quien se refirió con entusiasmo a la importancia de la música en el culto, a pesar de que estaba sordo como una tapia (su *Apostolische Christen-Schule* [1695] formaba parte de la biblioteca de Bach), y Johann Benedikt Carpzov III, archidiácono de la Thomaskirche entre 1714 y 1730, cuya familia tenía conexiones con los Bach (véase el capítulo 9, p. 479). No deberíamos descartar la posibilidad de que parte de

mer año de Bach en Leipzig, la Pasión llevaba aparejada la certeza del impacto, pero también la posibilidad de que más de uno se enfadara seriamente.

¿Cómo podría haber sido de otra manera? Aunque había tradiciones y preferencias locales identificables para conmemorar el aniversario de la Pasión de Cristo en diferentes comunidades por todo el mundo germanófono, e incluso de una parte de una ciudad a otra, se trataba en última instancia de una cuestión personal en la que lo que a uno cura a otro mata, aunque para el luterano devoto resultaba esencial algún tipo de meditación sobre la Pasión.* En Leipzig operaba un rico simbolismo teológico dentro de la liturgia de sus dos principales iglesias, lo que a su vez tenía un impacto en la elección de textos y en el modo en que se compilaba, presentaba y recibía la música para el Viernes Santo. El sermón y la música para la Pasión, ya fuera monofónica o figurada, eran maneras diferentes, pero complementarias, de concentrar la atención de la congregación en momentos concretos en el curso del relato: un equivalente auditivo luterano de las «Estaciones de la Cruz» católicas. Para algunos, el acto mismo de que la congregación cantase los himnos resultaba catártico y era suficiente para guiar sus pensamientos, mientras que es posible que otros acogieran con agrado la experiencia de una vívida reconstrucción musical de la historia de la Pasión para situarlos en el marco espiritual devocional

---

los miembros del clero quedaran boquiabiertos por las dimensiones de la *Pasión según san Juan*, que carecía de todo precedente en lo que respectaba a su extensión, drama y fuerza retórica.

* En su «Meditación sobre la Pasión de Cristo», Lutero había subrayado su importancia esencial para el oyente: «Es más beneficioso reflexionar sobre la Pasión de Cristo una sola vez que ayunar todo un año o rezar un salmo todos los días, etc.»; «A menos que Dios inspire nuestro corazón, nos resulta imposible meditar por nosotros mismos rigurosamente sobre la Pasión de Cristo» (*Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen Christi*, 1519, en LW, vol. 42).

apropiado (fundamentalmente, quizá, dado que la venerada tradición de los misterios medievales, aunque rechazada por Lutero, aún seguía proyectando su larga sombra). Había, sin duda, una considerable variedad entre estos dos extremos, antes incluso de tener en cuenta el estilo y la complejidad de la plasmación musical.

Las opiniones sobre el papel de la música en la iglesia habían estado probablemente divididas durante al menos una generación antes de la llegada de Bach a Leipzig, un factor que estaba garantizado que avivaría algún tipo de resistencia a la novedad de su pensamiento musical y religioso. Georg Philipp Telemann tenía a este respecto una buena parte de responsabilidad. Ya hemos repasado sus prodigiosas actividades musicales cuando no era más que un estudiante y ya se ha señalado que durante sus cuatro años en Leipzig (1701-1705) se negó a que se vieran refrenadas por las divisiones y estructuras arbitrarias de la ciudad. Este legado siguió alterando la tranquila superficie de la vida musical de la localidad durante mucho tiempo después de su marcha, y desde hacía años sus innovaciones eran deploradas por unos y recibidas con los brazos abiertos como necesarias por otros. Las pretensiones que tenía Leipzig de mantener un elevado estatus cultural como ciudad universitaria no podían disimular su conservadurismo y provincianismo innatos. La ciudad parece haber sido, por ejemplo, en gran medida impermeable a los vigorosos intentos llevados a cabo por compositores del norte de Alemania en los últimos cien años de trasplantar el estilo recitativo italiano—y todo lo que implicaba en términos de audacia armónica y de vívida expresión del texto, como vimos en el capítulo 2—al territorio alemán. Los sistemas que había implementado Telemann en la Neukirche seguían produciendo los mejores estudiantes y músicos independientes de la ciudad años después de su partida en 1705.*

* El conjunto estudiantil de Telemann, el *collegium musicum*, siguió

La iglesia también actuaba como un imán para los comulgantes de mentalidad más progresista, provocando oleadas de desaprobación y envidia entre quienes seguían asistiendo a los oficios religiosos en una de las dos principales iglesias de la ciudad. Éste era exactamente el tipo de competencia para poner a prueba las aptitudes del anciano y conservador *Thomascantor*, Johann Kuhnau, el predecesor de Bach.

Entretanto estaba naciendo el nuevo estilo figurativo de música para la Pasión, no en Leipzig, sino en Hamburgo, en la Semana Santa de 1712, cuando Barthold Heinrich Brockes invitó a quinientas personas a su gran mansión en la ciudad para una interpretación de su propia meditación poética sobre la Pasión, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* ('Jesús, martirizado y moribundo por los pecados del mundo'), a la que había puesto música el director de la ópera de la ciudad, Reinhold Kaiser. Simultáneamente, Telemann, que era por entonces director de la música religiosa en Fráncfort, interpretó su propia versión musical del texto de Brockes en la Barfüsserkirche, con asistencia de «varios de los más famosos músicos extranjeros [en la ciudad]». En otra interpretación de esta música para la Pasión, escribió Telemann en su autobiografía, «las puertas de la iglesia hubieron de ser vigiladas por guardias para no dejar entrar a nadie que no tuviera un ejemplar impreso de la Pasión [libreto]».[3] El texto de Brockes superó la treintena de ediciones entre 1712 y 1722; en la cima de su fama, Johann Mattheson organizó cuatro interpretaciones consecutivas en Hamburgo durante la Semana Santa de 1719 con las músicas de Kaiser, Händel, Telemann y él mismo. Esto era, ostensiblemente, para la edificación de la piadosa *intelligentsia* de la ciudad, pero en realidad se trataba de una excusa para una competición pública entre estos compositores rivales en forma de concierto: el tipo de deporte espectáculo al que no podían resistirse los alemanes del siglo XVIII. La particular religiosidad sensiblera de Brockes era justamente lo que muchos de sus ciudadanos querían para su alimento espiritual. Al proporcionar una serie de reacciones y respuestas preestablecidas a la historia, se evitaba el esfuerzo de tener que imaginar o reconstruir los hechos de la Pasión de Cristo en el ojo de la mente. Sin embargo, las empalagosas imágenes de sus versos bastaban para provocar una respuesta efusiva.* Una vez más, el predicador de la corte en Gotha nos ayuda a comprender su atractivo:

> La Pasión, presentada de un modo conmovedor y cantada en el Viernes Santo, un día digno de toda devoción, nos lleva todos los años a las salas abiertas de la corte en la que el justo Dios dicta el terrible fallo para su amado y obediente Hijo, por nuestros pecados,

ofreciendo conciertos de música religiosa en la iglesia de la universidad en los días festivos y durante las ferias, mientras que en la Neukirche, bajo la dirección de los sucesores de Telemann (Hoffmann, Vogler y Schott), continuó interpretándose música impregnada del estilo operístico italiano durante las dos primeras décadas del siglo XVIII.

* Lo único que faltaba eran los decorados y el vestuario de la ópera. El oratorio de Brockes fue el más famoso dentro de un género conocido como oratorios para la Pasión, en los que se ponía música a un texto poético completamente original y no litúrgico que era distinto en su propósito y su estructura de las Pasiones que se asemejaban a un oratorio, que seguían fielmente el texto bíblico (confinado normalmente a uno de los cuatro Evangelios, pero en ocasiones como una síntesis de sus relatos), aun cuando se variara con interpolaciones meditativas en forma de arias y, por supuesto, corales. Su literalismo sentimental tiene mucho en común con las esculturas que se encuentran en las iglesias católicas bávaras de la época, que, en el peor de los casos, degeneran en un ferviente pero horrible *kitsch*, una serie de imágenes con frecuencia sadomasoquistas. Basil Smallman llama la atención sobre la paradoja de que «estos libretos [de Brockes y otros] formaban parte de una reacción contra el culto pietista de la sencillez [...] sus imágenes de mal gusto y su preocupación por los aspectos físicos más burdos del dolor y el sufrimiento, elementos que eran característicos de la poesía pietista» (B. Smallman, *The Background of Passion Music*, Mineola (NY.), Dover Publications 1971, p. 76).

y deja que sea ejecutado, lo que María y Juan, contritos y fielmente situados a los pies de la execrable madera [i.e., la Cruz] [...] no pudieron jamás soportar oír. Lo mismo, pues, también sin duda, harán este año, en este día, quienes aman a Dios.[9]

¿Podían haber escrito los pastores de Leipzig en esta vena? Parece improbable. Si nos dispusiéramos a repasar lo que se ofreció en la Semana Santa de, por ejemplo, 1717, descubriríamos que en la Thomaskirche seguían prevaleciendo los rituales seculares, que se consideraban los adecuados para las necesidades de unos fieles con una mentalidad más tradicional. Aquí, de una manera consagrada por el tiempo en el servicio matutino, los *Thomaner* interpretan discretamente la música responsorial de la *Pasión según san Juan* atribuida tradicionalmente al consejero musical de Lutero, Johann Walter.* La congregación, observamos, permanece en pie a lo largo de toda la interpretación y se prepara para volver a la iglesia una segunda vez por la tarde para las Vísperas: con una resistencia y una piedad asombrosas, canta las veintitrés estrofas del himno de Paul Stockmann, «Jesu, Leiden, Pein und Tod». Al otro lado de la ciudad, en la Neukirche, se interpreta por primera vez en la ciudad un oratorio sobre la Pasión con música figurada con acompañamiento instrumental: se trata de la música que ha compuesto Telemann

* Esta práctica se remontaba a 1530: en el principal servicio del Viernes Santo, en lugar del Evangelio, se cantaba monódicamente la historia de la Pasión delante del facistol en el presbiterio «por un alumnus como Evangelista [...] [mientras] un diácono cantaba el papel de Cristo y el coro el del pueblo» (*Bildnisse der sämmtlichen Superintendenten der Leipziger Diöces*, 1839, p. 54). El hecho de que en una fecha tan tardía como 1722 se copiara un nuevo juego de partes de las Pasiones de Walter para el coro de la *turba*—sencillas respuestas acórdicas a cuatro voces, en contraste con la interpretación monofónica de la narración bíblica—constituye un indicador de esta tradición imperecedera (Hans-Joachim Schulze, «Bachs Aufführungsapparat», en C. Wolff (ed.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1995-1998, vol. 3, p. 148).

para la Pasión de Brockes. La perdurable reputación de Telemann y el atractivo de una música enormemente asequible puede explicar la presencia de una congregación excepcionalmente numerosa, «porque la gente no habría llegado seguramente a la iglesia tan pronto y en tal número sólo por el predicador», según el joven estudiante de teología Gottfried Ephraim Scheibel: «Me quedé asombrado por la atención con que escuchaba la gente y por la devoción con que cantaban. La conmovedora música contribuyó en gran medida a ello. Aunque el servicio duró más de cuatro horas, todo el mundo permaneció hasta que hubo terminado».[10]

Entretanto, varios kilómetros al oeste de Leipzig, en la iglesia del castillo de Gotha, nada menos que el propio Johann Sebastian Bach, que viajó desde Weimar para sustituir al indispuesto compositor residente de la corte, está dirigiendo una interpretación de música para la Pasión de absoluta actualidad. No se han recuperado ni la música ni el texto; pero otras músicas para la Pasión de los años inmediatamente posteriores nos dan una pista de los gustos entonces dominantes en la corte del duque de Sajonia-Gotha y en cortes semejantes por toda Alemania.* En 1719 se interpretó en Gotha una meditación versificada sobre la Pasión compuesta al parecer por Reinhard Keiser a partir de un libreto de Christian Hunold, y en 1725 el nuevo *Capellmeister*, Gottfried Heinrich Stölzel, presentó su música de un oratorio para la Pasión, de nuevo en la versión de Brockes. Hunold y Brockes comparten un estilo lingüístico similar—explícito

* Sabemos que Bach recibió un pago de doce táleros por este trabajo como músico invitado y que se imprimieron veinte ejemplares del libreto de esa Pasión en concreto, a fin de que fueran utilizadas por los cortesanos; pero no sabemos si los honorarios se le abonaron por componer la música, que era algo diferente de supervisar la interpretación de la música escrita por otra persona (Andreas Glöckner, «Neue Spuren zu Bachs "Weimarer" Passion», *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, vol. 1, 1995, p. 35; NBR, p. 78).

en el aspecto físico, escabroso y empalagoso alternativamente—que se corresponde con un tipo de literatura devocional no litúrgica entonces de moda en las cortes ducales y en ciudades cosmopolitas como Hamburgo. En sus descripciones drásticamente explícitas de la tortura de Cristo, donde se alternan pasajes de una tranquila exposición y estallidos de indignación de los discípulos, su objetivo era despertar las afinidades más profundas del oyente.[11] Resulta difícil decir cuán lejos llegó Bach en esta dirección en su Pasión para Gotha de 1717 (si es que llegó a existir tal obra), aunque algunos estudiosos piensan que movimientos de esta obra se reciclaron en la segunda versión de la *Pasión según san Juan* de 1725 (véase *infra*).

No fue hasta 1721 cuando el futuro patrono de Bach, el burgomaestre Gottfried Lange, tras evaluar la popularidad del oratorio sobre la Pasión de Telemann y Brockes y advertir que había provocado una menor asistencia a la Thomaskirche y la Nikolaikirche, logró convencer finalmente al consistorio para que cediera y autorizara la interpretación de música figurada en ambas iglesias en las Vísperas del Viernes Santo, aunque el consistorio insistió en que el servicio matutino tenía que mantenerse tal como se había hecho siempre. El *Thomascantor*, Johann Kuhnau, ahora físicamente frágil, se opuso a la nueva moda casi hasta el final, aunque luego supuestamente «tenía muchas ganas de interpretar la historia de la Pasión en el estilo figurado».[12] Sólo se ha conservado un fragmento de su *Pasión según san Marcos*,* lo cual no es suficiente para juzgar si se trató de un verdadero empeño por recuperar la iniciativa o si simplemente se resignó ante la presión y las modas. Su desaparición también nos priva de una inmediata comparación con la que calibrar el grado de continuidad o novedad representada por la primera aparición de la *Pasión según san Juan* de Bach en Leipzig tres años después. Aun así, Kuhnau le ofreció a Bach un precedente para una Pasión en Leipzig que se basaba en una narración bíblica no adulterada como su esencia y, aparentemente, salpicada por corales de doscientos años de antigüedad, varias *turbae* y arias compuestas a partir de nuevos textos de comentario lírico.*

* Se conserva una partitura de director «reducida», de mano de un copista posterior, de la cual aparecieron algunos extractos en *Musikgeschichte Leipzigs* (1926, vol. 2, pp. 25-33), de Arnold Schering, que bastan para demostrar la maestría del estilo recitativo por parte de Kuhnau, pero no mucho más que eso. Johann Adolph Scheibe conocía evidentemente la *Pasión según san Marcos* de Kuhnau: «a veces lograba escribir música profunda y poética [como se] muestra en [...] sus últimas obras religiosas, especialmente su Oratorio de la Pasión, que finalizó pocos años antes de su muerte [...]. Vemos que comprendió claramente el empleo y las leyes del ritmo, vemos también con qué cuidado se esforzaba siempre por conseguir que sus obras sacras fuesen melodiosas y fluidas, en muchos casos realmente conmovedoras» (*Critischer Musikus*, 1737, vol. 2, p. 334). Frente a esto, el estudio de Schering del fragmento conservado de Kuhnau suscitó observaciones desdeñosas sobre él: su valor global es «asombrosamente limitado en términos de fantasía [...] angosto en su horizonte musical [...] un mosaico de formas retrógradas en lo que respecta a su estilo y expresión» (Schering, *Musikgeschichte...*, *op. cit.*). Sin embargo, el sacristán de la Thomaskirche, Johann Christoph Rost, marcó el estreno de la Pasión de Kuhnau en su diario como un día memorable: «El Viernes Santo del año 1721, en el servicio de Vísperas, se interpretó por primera vez la Pasión en el servicio de Vísperas en estilo concertado [*musiciret*]» (BD II, n.º 180; NBR, p. 114).

* Tras el experimento de Kuhnau se encontraba un siglo y medio de diversos intentos de componer oratorios-Pasión y Pasiones-oratorio, comenzando con la *Pasión según san Juan* (1561), de Antonio Scandello, en la que el canto llano alternaba con breves irrupciones de polifonía. Para mí, los más fascinantes de todos estos prototipos son, con mucho, las tres obras de Heinrich Schütz que presentan una estructura modal: su *Pasión según san Lucas*, de 1664, su *Pasión según san Juan*, de 1665, y su *Pasión según san Mateo*, de 1666. Circunscrito a un pequeño conjunto vocal *a cappella*, Schütz desarrolla su propio estilo idiosincrásico de recitación, que demuestra ser más expresivo que el de muchos de sus sucesores, equilibrándolo con breves pero deslumbrantes intervenciones corales. Entre Schütz y Kuhnau, probablemente los ejemplos más notables son los de Thomas Selle, ya que su *Pasión según san Juan* (1641) fue la primera que incluyó interludios instrumentales, y cuatro exponentes de *Pasión según san Mateo*:

Lo que se desprende con claridad de este breve repaso es que en todo el mundo luterano alemán había crecido el apetito por las meditaciones musicales sobre la Pasión en una variedad de formas durante las primeras décadas del siglo XVIII. Para algunos miembros del clero, las innovaciones musicales en Semana Santa eran acogidas con precaución siempre y cuando «la devoción [...] se vea siempre renovada, animada y, por así decirlo, avivada, de lo contrario la secuela no será otra que el sueño».[13] Al presentar la música de Stölzel para la Pasión de Brockes en 1725, el predicador de la corte de Gotha escribió: «Esta historia está tan diligentemente presentada que Cristo pare estar retratado ante los ojos mismos de sus oyentes y crucificado ahora de nuevo entre ellos».[14] Y ahí radicaba seguramente la clave: una música nueva se unía ahora a textos en los que la historia de la Pasión se parafraseaba y volvía a contar en términos escabrosos, con erupciones periódicas de indignación y protesta comunitaria—una suerte de interrupciones protagonizadas por los testigos contemporáneos—incorporadas en la narración. Frente a esto había todo un sector de opinión conservadora que se oponía a la teatralidad de los oratorios sobre la Pasión y a los intentos de atraer al oyente como un testigo imaginario del sufrimiento y la Pasión de Jesús. «No cabe esperar aquí ninguna edificación—se quejó Georg Bronner—, excepto que los oídos se ven acariciados de alguna manera por la música».[15]

Incluso en los primeros estadios de la *Aufklärung*, el cristianismo luterano estaba muy vivo, conformando e influyendo en los modelos de pensamiento de la abrumadora mayoría de ciudadanos alemanes de la época de Bach, como ya vimos en el capítulo 2. El hecho de que, a pesar de los espectaculares descubrimientos científicos del siglo anterior, la fe fuera sólida y se desplazara en paralelo, al menos en vida de Bach, constituye un indicador de una época que avanzaba lentamente hacia la modernidad. Está claro que había buenas oportunidades para los compositores a fin de satisfacer la demanda religiosa, del mismo modo que las había habido en el siglo anterior para los pintores situados a uno y otro lado de la línea divisoria confesional. Las figuras clave fueron entonces, por supuesto, Rubens y Rembrandt, que muestran similitudes en la manera en que ambos se aprovecharon de la preocupación constante por la fe para la elección de sus temas, a pesar de hallarse separados por una línea divisoria estética y religiosa. Además, mientras que las preocupaciones de Rubens se centraban en el cuerpo humano, en su musculatura física sensual y en su carnalidad, Rembrandt estaba decidido a explorar la temperatura emocional y espiritual interna y la humanidad esencial de las personas que aparecían en sus cuadros. Forzar la analogía con los escritos teológicos alemanes de comienzos del siglo XVIII tal vez sea un poco excesivo, sobre todo porque la audiencia de Brockes estaba integrada por luteranos convencidos, no por fanáticos contrarreformistas. No puede pasarse por alto el hecho de que tanto los músicos como los pintores eran despreciados por los sectores religiosos más conservadores, y el desagrado que mostraban por la música los luteranos con inclinaciones pietistas se asemeja extraordinariamente a la repugnancia que sentían los calvinistas holandeses por la opulenta carnalidad y la voluptuosidad gratuita de Rubens y su

la de Christian Flor (1667), en la que se encuentra el embrión de las *turbae* con acompañamiento orquestal; la de Johann Sebastiani (1672), la primera que incluye sencillos corales; la de Johann Theile (1673), en la que el Evangelista está acompañado por violas da gamba; y la de Johann Meder (1701), en la que se pone música a las palabras de Jesús en forma de *arioso*. Aquí hay por fin signos de tensión expresiva en los momentos más dramáticos, así como algunas arias estróficas bien elaboradas. Pero sólo en las Pasiones de Schütz encontramos una ponderosa imaginación creativa que vuela libre de las restricciones impuestas por la liturgia, aunque en un estilo más decolorado que el de sus sucesoras, lo que abre la puerta a un rico mundo de exégesis bíblica. Como demuestran las interpretaciones actuales de cualquiera de sus tres obras, siguen siendo capaces de atrapar a la audiencia gracias a su fuerza espiritual y emocional.

escuela. No eran los textos efusivos por sí solos lo que resultaba ofensivo a los pietistas—¿cómo podía ser así, teniendo en cuenta que los ortodoxos las satirizaban precisamente por su empalagosa religiosidad?—, sino más bien su combinación con piezas musicales que contenían una elaborada instrumentación. En una época anterior, Erasmo había expresado esta exhortación: «Dejemos a un lado este asunto de los gemidos [...] a menos que lo hagamos debido a nuestros pecados, no a sus heridas [de Jesús]. Deberíamos estar proclamando alegremente su triunfo», pero no todo el mundo le prestó atención.[16]*

Resulta evidente que, al igual que buena parte de las mejores pinturas y músicas occidentales del último milenio, la *Pasión según san Juan* de Bach fue concebida no sólo como una obra de arte religioso, sino como un acto de culto en sí mismo. ¿Cómo habríamos de explicar si no la extraordinaria seriedad y la devota sensación de determinación que irradia? La convicción absoluta de la visión de Bach, su vívida singularidad, inspirada por el relato que hace Juan, en cuanto testigo, de la historia de la Pasión, resulta así evidente desde el comienzo mismo en el prólogo coral, «Herr, unser Herrscher», que parece arrasar con todo a su paso. Aun abordándola desde el privilegiado punto de vista de las cantatas sacras anteriores, con su asombroso despliegue de movimientos iniciales, cada uno de ellos con una personalidad propia que parece augurar la esencia de la obra subsiguiente, este grandioso fresco carece de precedentes tanto en sus dimensiones como en su *Affekt*. En común con lo que sucederá en los prólogos de dos obras posteriores, la *Pasión según san Mateo* y la *Misa en Si menor,* los compases iniciales llevan en su interior las semillas de toda la obra. Como director, se siente que el despliegue inexorable de la narración posterior y los movimientos contemplativos de la obra se basan—o al menos se hallan implícitos—en esa parte acentuada inicial. El modo en que se marque puede determinar mucho más que simplemente el tempo del movimiento: puede afectar al tono y el carácter de toda la obra, así como al grado de éxito que pueda tener a la hora de involucrar al oyente en una participación activa en la interpretación y de ensanchar los términos de referencia más allá de los sentidos preexistentes y las connotaciones que Bach pueda haber concebido para ella. La estructura *da capo* que adopta Bach no es una mera formalidad o un procedimiento preexistente, como sucede tan a menudo en la ópera contemporánea: es una metáfora para toda la historia de la Pasión en miniatura. En la sección A se nos muestra a Cristo glorificado como parte de la divinidad («Glorifícame con tu propio yo con la gloria que yo tenía antes de que fuese el mundo», Juan 17, 5). La sección B se refiere luego a la humillación de Jesús y anticipa el modo en que está destinado a ofrecer su vida por la humanidad. Finalmente, la repetición de la sección A sirve para marcar el regreso de Cristo con su Padre en gloria y majestad (Jesús rezó antes para que sus discípulos «puedan contemplar mi gloria, que tú me has dado», Juan 17, 24).*

* En su comparación del *Descendimiento de la Cruz* de los dos pintores, Simon Schama sugiere que «mientras que en el cuadro de Rubens el énfasis se halla en la acción y reacción, en la versión de Rembrandt se pone en la contemplación y los testigos [...] los actores se ven reemplazados a la fuerza por los espectadores» (S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, Nueva York, Knopf, 1999, pp. 292-293). Ésa es, asimismo, la principal diferencia existente, aunque excesivamente simplificada, entre la *Pasión según san Juan* y la *Pasión según san Mateo* de Bach.

* Spitta es el primero en una serie de comentaristas que no logran detectar en el coro inicial de Bach ninguna de las «ideas de ternura o amor» que asociamos con el Evangelio de Juan. Creo que esto es incorrecto. Es mucho, por supuesto, lo que depende de la interpretación. En mi opinión, la sección B, que comienza *Zeig uns durch deine Passion* ('Muéstranos por medio de tu Pasión'), sugiere un canto delicado, *dolce*, mientras que los

Éste no es más que el primero de una serie de recursos estructurales de los que se vale Bach para articular y complementar el armazón del relato de Juan. Los teólogos han llamado la atención sobre el modo en que Juan traza una curva, a la manera de un péndulo, para señalar la presencia de Cristo aquí «abajo», en el mundo. Comienza en el punto de su movimiento descendente con su Encarnación y alcanza su nadir con la Crucifixión, que supone a su vez el inicio de su elevación final hacia su Ascensión y su regreso al mundo de «arriba». Bach se esfuerza por reproducir este movimiento pendular en la planificación tonal de su Pasión, y también por ir más allá. Como veremos, Bach sitúa en el punto central su aria más larga, «Erwäge» (n.º 20), que evoca el arcoíris, el símbolo de la antigua alianza entre Dios y Noé después del diluvio. Al hacerlo así, traza un arco simétrico para que se corresponda con la oscilación pendular de la presencia de Cristo en la Tierra a fin de formar una elipse (véase la lámina 20).

En el capítulo 14 de su Evangelio, Juan deja claro que consuelo (*Trost*) y dicha (*Freude*) son la consecuencia posterior de la victoria de Jesús sobre la muerte. El plan de Bach es trazar el curso de esta victoria duramente conquistada por medio de una nueva narración del relato de la Pasión de Cristo que hace Juan como testigo, manteniéndose absolutamente fiel al Nuevo Testamento—no parafraseado, como Brockes o Hunold—, insertando únicamente dos breves pasajes del

---

saltos de la escala ascendente en La menor de las sopranos (compases 77-78) significan la alegría y la liberación implícitas en la expiación de Cristo. Se muestra que el camino hacia la victoria para la humanidad será difícil y estará lleno de baches, lo que resulta evidente por medio de los marcados contrastes entre estos arpegios ascendentes positivos (*zu aller Zeit*, 'en todos los tiempos') y el nuevo y disonante descenso posterior en *piano* (*auch in dergrößten Niedrigkeit*, 'aun en la mayor penalidad'). La sincronización de un animado melisma vocal (*verherrlicht worden bist*, 'has sido glorificado') con el turbulento movimiento de la cuerda aguda es una brillante asociación de ideas opuestas, que Bach ya había presagiado en el coral final de BWV 105, *Herr, gehe nicht ins Gericht* (véase el capítulo 9, p. 453).

relato evangélico de Mateo, y salpicando luego la narración con un comentario espiritual por medio de *ariosi*, arias y corales, estos últimos con la función de servir de vehículo para los momentos de contemplación colectiva.

El relato de Juan se extiende a lo largo de tres «actos». El Acto I (Juan 18, 1-27) se abre con el arresto y el interrogatorio a Jesús a altas horas de la noche en la corte del sanedrín y alcanza su clímax con la negación de Pedro. El Acto II (18, 28-40 a 19, 1-16) se ocupa del juicio romano en siete escenas con un escenario dividido: los religiosos judíos y la multitud fuera del Pretorio, Jesús en el interior y Pilato alternando entre uno y otro lugar. En el Acto III (19, 17-42), la acción se desplaza al Gólgota para la Crucifixión, muerte y entierro de Jesús. Con un sermón al que dar cabida en algún momento, parece a primera vista como si Bach quisiera reproducir la estructura tripartita del relato del apóstol al situarlo al final del Acto I de Juan: su Parte I, que se cierra con el canto del gallo en un verso tomado de Mateo (26, 75), que interpola para dar cabida al remordimiento y el amargo llanto de Pedro. A partir de ahí, como veremos, las divisiones de actos o escenas están mucho menos claras y empiezan a acumularse las complicaciones estructurales, ardientemente debatidas entre teólogos y musicólogos. Éste es el resultado del diseño de Bach para la Parte II de su Pasión, que opera en dos niveles de forma simultánea: en un nivel literal o histórico, que le obliga a reproducir la narración exacta de Juan; y en un nivel espiritual o metafísico, que le permite la posibilidad de un diseño más abstracto en el que poder extraer significado teológico de los hechos.[17] Aunque no hay divisiones rígidas que demarquen uno y otro nivel, sí existen numerosas correspondencias entre movimientos, las cuales sugieren modelos geométricos que recubren un núcleo dispuesto simétricamente. La ordenación musical de lo que se ha descrito como el juicio «simbólico»[18] de Jesús se encuentra levemente desincronizada con respecto a las visiones narrativas y los

cambios de ubicación, y favorece la dimensión espiritual que Bach, al seguir a Juan, busca extrapolar para el oyente atento.

Para este día absolutamente crucial del año litúrgico, pues, Bach despliega una estructura con un sutil equilibrio entre lo narrativo y lo contemplativo, algo que parece haber intentado anteriormente tan sólo un compositor. Largo tiempo atribuida a Reinhard Keiser, esta *Pasión según san Marcos* (1707) era el oratorio basado en la Pasión que Bach conocía mejor, y era tan excepcionalmente «moderno» que él y un asistente lo copiaron e interpretaron en Weimar en 1712.* Siguiendo el ejemplo de esta obra, Bach establece una triple alternancia de expresión entre el Evangelista, Jesús, los personajes secundarios y la multitud. El ritmo vivo, así como la intensidad de la narración de Bach, que condensa, por supuesto, el marco temporal de su desarrollo histórico, parece rápido en ocasiones, pero nunca agobiante, y no digamos ya apresurado. Inducido por el estilo casi hablado, declamatorio, de Keiser, el de Bach está siempre dispuesto a elevarse a momentos de un lirismo mucho más persuasivo.† Aunque sus

* Daniel R. Melamed ha mostrado que la atribución a Keiser se encuentra «únicamente en una fuente no conectada con las primeras interpretaciones [en Hamburgo] y puede ponerse en entredicho» (D. R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford, Oxford UP, 2005, p. 81). Bach se llevó consigo las partes para los intérpretes de esta *Pasión según san Marcos* a Leipzig en 1723. Don O. Franklin defiende de manera convincente que esta obra (citada a menudo como un modelo para la *Pasión según san Mateo* de Bach) se considere como una fuente importante para la *Pasión según san Juan*: «Bach se inspiró profusamente en [ella] [...] al compilar el libreto para su primera Pasión oratorio»—«en su perfil general y su estilo»—y existe realmente una llamativa «semejanza en las proporciones globales de las dos obras» (D. O. Franklin, «The Libretto of Bach's John Passion and the Doctrine of Reconciliation: An Historical Perspective», en A. A. Clement (ed.), *Proceedings of the Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences*, vol. 143, 1995, pp. 191-192, 195). Su decisión de seguir trabajando en ella en una reposición que ofreció de la obra en Leipzig en 1726 constituye una prueba más de la alta consideración en que tenía esta partitura.

† El mismísimo Bertolt Brecht estaba fascinado por la «ejemplar música gestual» de Bach. Admiraba la precisión de Bach a la hora de definir la ubicación desde el principio, en las palabras iniciales del Evangelista: «Jesús [...] cruzó con sus discípulos el arroyo Cedrón» (Juan 18, 1).

oyentes ya debían de estar familiarizados para entonces con el estilo recitativo de Bach después de haber estado oyendo sus cantatas durante los últimos nueve meses, aquí la fluidez narrativa y la vehemencia dramática de la línea del Evangelista, ligadas a la tensión armónica fluctuante entre la línea de la voz y el continuo que le sirve de sostén (y tan diferentes, asimismo, de los tonos hablados «sagrados» adoptados habitualmente por los predicadores), tuvieron que constituir una sorpresa. La Pasión de Kuhnau no pudo guardar ningún parecido con esto. Bach no estaba simplemente asumiendo las obligaciones de Kuhnau, o incluso las del moderno Telemann: su estilo al narrar una historia por medio de la música era infinitamente más poderoso y musicalmente más rico que el de Kuhnau y Keiser.

Durante años no dejó nunca de impresionarme el modo en que Bach parece mostrar un instinto natural para saber exactamente cuándo interrumpir la narración y ralentizar el ritmo, cuándo intercalar arias a solo con el fin de otorgar relevancia personal al desarrollo de los hechos, y cuándo insertar corales «públicos» en los que sus oyentes pudieran expresar (u oír expresada) su respuesta colectiva. Había sólidos precedentes teológicos para su esquema en el modo en que se instruía a los luteranos primero a leer la Biblia y luego a meditar sobre su significado, y finalmente a rezar: en ese orden.[19] Pero ahora parece que Bach tenía muy a mano una guía muy útil, un comentario sobre el relato de la Pasión de Juan en forma de diez disertaciones impartidas por el teólogo pietista August Hermann Francke (1663-1727) y publicadas en 1716.[20] El comentario de Francke revela coincidencias inequívocas: en la división estructural de párrafos y en la ubicación y contenido temático de las inserciones medi-

tativas de Bach. Así, por ejemplo, en la Parte 1 de Bach, podemos ver cómo:

- El primer tema de la disertación inicial de Francke es la misma *Herrlichkeit*—la divinidad de Jesús—a la que ya nos hemos referido en el coro inicial de Bach.

- Esto deriva, a su vez, de su amor por el Padre y por la humanidad en general, lo cual se refleja en la ubicación por parte de Bach de su primer coral, «O große Lieb» ('Oh, gran amor', n.º 3).

- Francke se refiere al momento en que Jesús, cuando se le ofrece la oportunidad de impedir que la Pasión siga su curso, reprende a Pedro por utilizar su espada y acepta su «cáliz» de sufrimiento: Bach responde con su segundo coral, «Dein Will geschieh» ('Hágase tu voluntad', n.º 5).

- Francke opta por cerrar su primera disertación en el momento en que Caifás aconseja a los judíos que sería bueno para el pueblo que un hombre fuese ejecutado, y subraya los beneficios del autosacrificio voluntario de Cristo para la humanidad: no en un sentido literal, sino espiritual, para acentuar la oposición entre las malas intenciones de Caifás y la bondad de Dios. Bach inserta su primera y muy personal aria, «Von den Stricken» (n.º 7), en este momento: una descripción de Jesús atado «con las ligaduras de mis pecados» para «liberarme» y «sanarme por completo».

- Francke insta al creyente a emular a Pedro en su afán de seguir al maestro; Bach adopta el mismo tono muy positivo en su primer movimiento en modo mayor, el aria para soprano «Ich folge dich gleichfalls» ('Yo también te sigo con pasos dichosos', n.º 9).

- En la escena en que Jesús es deshonrado en la sala del Sumo Sacerdote, Francke insiste en su inocencia y exhorta al oyente a reflexionar sobre su propia culpa. En perfecta sincronía, Bach sitúa aquí el coral «Wer hat dich so geschlagen» ('¿Quién te ha pegado así?', n.º 11) para expresar en sucesivos versos, primero, la perplejidad del oyente ante el mal trato que recibe Jesús y, a continuación, su implicación en el proceso: «Yo, yo y mis pecados, tantos como granitos de arena junto al mar, han provocado la aflicción que te azota, y el terrible martirio».

- Con la negación de Pedro y el atormentado autorreproche, Francke exhorta a la necesidad de una penitencia individual, un tema expresado de forma vehemente y conmovedora en la explosiva aria de Bach «Ach, mein Sinn» ('¡Ay, alma mía!', n.º 13).

Lo que resulta tan llamativo es que Bach, al asimilar muchos de los temas bosquejados por este teólogo pietista, cuidara tantísimo la estructura de su primera Pasión, enraizándola en la fuerte y dramática oposición entre la vengativa multitud y la serenidad del prisionero Jesús, cuyo triunfo final resulta manifiesto al elevarse por encima de la Cruz a que ha sido clavado. La interpenetración y la enorme profundidad de la fusión de teología y música que lleva a cabo Bach es manifiesta y todos pueden verla y oírla. De hecho, una explicación para la abrumadora impresión que puede provocar la música de Bach en el oyente se debe, paradójicamente, a la teología «pura», desprovista de emoción, del relato narrativo de Juan. Hoy, desde nuestra perspectiva menos matizada teológicamente, parece incomprensible que hayan podido surgir ningún tipo de dudas sobre el cariz teológico de la *Pasión según san Juan* de Bach. En nuestro mundo posterior al Holocausto resulta más perturbadora la demonización de los judíos en ambas Pasiones, de la que se considera responsable a Bach. Sin embargo, las muestras de antisemitismo, absolutamente deplorables *per se*, constituyen una parte esencial de los relatos evangélicos: no son atribuibles a Bach, y su Pasión se encuentra perceptiblemente despojada de las reflexiones atrozmente antijudías que se encuentran en el texto de Brockes al que pusieron música otros destacados compositores alemanes de la época.[21] Como en todos los mitos heroicos, la presencia de malvados malhecho-

res constituye un procedimiento dramático, el cual proporciona el telón de fondo esencial para justificar (o al menos facilitar) la aparición del héroe o, en el caso del relato de la Pasión, el Salvador de la humanidad. Bach estaba poniendo música a una versión de los hechos inseparable de la tradición luterana: ciertamente no para ser sancionada, pero no distinta en esencia de la demonización de los egipcios que se encuentra en el Libro del Éxodo, tal como aparecen retratados por Händel en su oratorio *Israel en Egipto* (o el retrato que hace Verdi de los babilonios en *Nabucco*). Podrían plantearse objeciones incluso más fuertes a la elección de papistas y turcos como blancos de sus ataques en las obras de Bach que ponen música a la letanía de Lutero, como en BWV 18, dado que no formaban parte de las Sagradas Escrituras, sino que se trataba de demonios coyunturales de aquel momento—los enemigos acérrimos de la Reforma de Lutero—y a los que Bach decidió tratar con cierto humor, casi como los malos de mentira.

Pero seguimos preguntándonos cómo pudieron coexistir en las Pasiones de Bach la gráfica caracterización de una multitud sedienta de sangre que aparece en el relato evangélico, agrupada indiscriminadamente como *die Jüden,* con sinceras expresiones de piedad luterana. La respuesta radica en la admisión explícita de culpa colectiva en la contrita respuesta que ofrecen los cristianos en los corales, simbolizada por el hecho de que Bach requiera que idénticos cantantes doblen su cometido como la muchedumbre enfebrecida y como la comunidad de los fieles. Que los mismos perseguidores de Cristo de los que nos apartamos con repugnancia e indignación seamos *nosotros* mismos hace que la experiencia de sus Pasiones resulte emocionalmente mucho más desgarradora. Por esta misma razón, cuando dirijo estos coros, al tiempo que respeto las formas estilizadas de Bach (fuga, secuencia y el uso de imitación y *figura corta,* etc.), no me contengo a la hora de resaltar expresiones del

máximo engreimiento, estériles discusiones legalistas y la sed de sangre sin más que manifiestan las *turbae*; ni en sacar a la superficie el abrumador sentimiento de remordimiento y autoincriminación en los corales posteriores. Oídos en estrecha sucesión, reflejan tanto censurables esquemas humanos de conducta como nuestra reacción horrorizada ante los mismos, que, como revela Bach de una manera tan conmovedora, van a menudo de la mano: una generación de víctimas en todos los sentidos, que se convierten, con trágica ironía, en los perpetradores de atrocidades similares de la siguiente generación.

Así, después de una narración rebosante de acción y, en concreto, de las intervenciones infatigables de una multitud trastornada, los corales sobresalen como islas de cordura musical, y es posible que realmente así los viera el propio Bach. Como saben todos aquellos que estén familiarizados con cualquiera de las dos Pasiones conservadas de Bach, bien participando desde fuera como oyentes o desde dentro como intérpretes, la ubicación de los corales es fundamental dentro de la experiencia global: empujando la acción hacia el aquí y el ahora, confirmando, reaccionando ante lo que acaba de pasar en la narración, o repudiándolo, y obligándonos a considerar su significado. A pesar de que el consenso entre los estudiosos actuales apunta a que no se concibieron para ser cantados por toda la congregación, lo cierto es que los corales proporcionaban un marco cultural y momentos para que el oyente contemporáneo realizara conexiones instantáneas entre la sucesión de los acontecimientos bíblicos y el tranquilizador reconocimiento de textos y melodías familiares que eran aceptados como las formas más directas de comunicación entre el creyente y su Dios. Sus melodías están sólidamente elaboradas y resultan especialmente satisfactorias con su división regular en párrafos. Maravillosamente lúcida, la armonización de Bach eleva las palabras a menudo rutinarias del autor del texto del himno a un nivel superior, otorgando

idéntico énfasis a la profundidad de sentimiento y a la humanidad. Resulta infructuoso intentar separar su riqueza armónica del exquisito moldeamiento de las tres voces más graves, cada una de ellas una melodía creíble por derecho propio.* La intersección de estos planos verticales y horizontales resulta crucial—en el sentido etimológicamente más antiguo del término—para nuestra vivencia de los mismos.

Igualmente importante para la articulación del relato de la Pasión de Juan es la estratégica colocación de las arias por parte de Bach. En momentos clave entrelazan los hilos del significado doctrinal subyacente, estableciendo una activa relación con el oyente, aunque sin disminuir el inexorable avance del drama. Bach ha sido a veces criticado por los comentaristas del siglo XX por situar las dos primeras arias de la Parte I una al lado de otra (con sólo tres compases de recitativo entre ellas); pero esto significa malinterpretar su propósito. Aquí estamos ante una de las diversas ocasiones en

* Otro indicador de la potencia que caracteriza el uso que hace Bach de los corales en la *Pasión según san Juan* radica en su homofonía: al añadir instrumentos para que doblen las líneas vocales, Bach inclinó la balanza a favor de la más aguda y la más grave, con el filo adicional de los oboes añadiéndose al de los violines, aunque suavizado por las flautas, mientras que el fagot funciona del mismo modo y es sostenido por el contrabajo y el órgano: el efecto es rico, pero nunca opaco. Nada de esto sirve a propósito alguno, por supuesto, si no se produce una total identificación y comprensión del texto por parte de los instrumentistas, incluso hasta el punto de imitar las formas exactas de las palabras y las inflexiones vocales de los esforzados cantantes. La música de Bach está llena de ejemplos en los que se pide a los cantantes que emulen la agilidad y la fluidez técnica de los instrumentos a fin de producir pasajes de escalas que suenen claramente articulados y ritmos percutivos. Mientras que en los coros de la *turba* las exigencias se llevan hasta el límite, en los corales se pide a los instrumentistas que respondan en consecuencia: han de añadir color y profundidad, pero jamás enmascarar o abrumar a los cantantes ni reducir el hierático impacto de la expresión cantada del texto.

que sentimos los impulsos creativos del compositor, en este caso produciendo un díptico contrastante que sigue el ejemplo de las reflexiones de Francke y esforzándose por expresar imágenes sucesivas: en el aria para contralto, las ataduras de Jesús, recién encadenado y esposado, sirven para «desatar» y liberar al hombre de las «ligaduras del pecado»; y en el aria para soprano, el contrito creyente se apresura a seguirlo: hasta el fin del mundo si es necesario, o al menos hasta el palacio del Sumo Sacerdote. En el primer caso, se vale de las referencias semánticas a las ataduras—«para liberarme de las *ligaduras* de mis pecados, han *atado* a mi Salvador»—y en este motivo del *ritornello* inicial idea un sutil trenzado de las líneas de los dos oboes para simbolizar las «ligaduras» en lo que los alemanes llaman el estilo *gebundener*, o «atado»: una quinta justa descendente (segundo oboe) respondida en canon por una quinta disminuida, o «diabólica» (primer oboe), la «atadura» de Cristo, soportada de buen grado por las «ligaduras del pecado» del hombre y—reforzando el simbolismo—«ligada» por encima de las barras de compás. Los instrumentos de Bach en la segunda aria son un par de flautas traveseras, que participan en diálogos canónicos con la soprano.* Una sola flauta podría haber conferido una credibilidad entrecortada a la persecución amorosa, pero con dos instrumentistas que comparten la misma línea y son capaces, por tanto, de alternar, o «escalonar», su respiración para garantizar una línea ininterrumpida, la impresión de una rueca (o, quizá, de una rueda de oraciones) se hace más pronunciada. El efecto se ve reforzado por el empleo que hace Bach de un palpitante descenso melismático en la palabra *ziehen* (una referencia a la Crucifixión: «cuando me eleve, *tiraré* de

* Wilfrid Mellers plantea aquí un sugerente paralelismo con William Blake: se trata de una «Canción de inocencia» que complementa a la «Canción de experiencia» precedente (W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, Londres, Faber, 1980, p. 103).

todos los hombres hacia mí»). Sea como fuere, el acierto de esta fascinante pieza—un *passepied* en Si♭ mayor—consiste en transmitir la ansiosa inocencia de una persona deseosa de participación y compañerismo. Consigue que el posterior relato de la caída de Pedro resulte mucho más conmovedor. «Ich folge dir» ('Yo también te sigo') pertenece en gran medida a un género bachiano de arias para soprano ingenuas, fieles, confiadas, dichosas incluso, a menudo el último número de una cantata antes del coral final.

El relato que, como testigo, hace Juan de la aparición de Jesús ante el Sumo Sacerdote Caifás tiene el sabor de un tenso drama en la sala de un juicio (el más relevante juicio romano llegará más tarde, en la Parte II). Agresión y sospecha están en el aire: el prisionero en el banquillo de los acusados, y la serenidad y el carácter razonable de sus respuestas, bastan para enfurecer a sus acusadores. Que estamos ante un juicio arbitrario es algo que queda claro con la bofetada gratuita que da a Jesús en la cara el criado del Sumo Sacerdote. Como señala John Drury, es «la única reacción posible ante su presencia». El ritmo de la narración nunca decae, aunque la recitación entra y sale del relato en tercera persona y se acerca o aleja de un lirismo con una gran carga emocional. El drama de un incidente secundario al fondo de la sala del tribunal resulta igualmente apasionante: Pedro, al que hace pasar Juan, el narrador—un ejemplo de discreto control de los hechos—es reconocido e identificado como un encubridor. Conforme las acusaciones van agravándose, las lacónicas negativas de Pedro pasan a ser progresivamente más enfáticas.*

* Las dos negaciones de Pedro (*Ich bins nicht*) fueron entendidas por la tradición luterana y por los teólogos posteriores como los «equivalentes negativos» de la insistencia anterior de Jesús (*Ich bins*). Bach trata musicalmente ambas como poderosas cadencias dominante-tónica, pero en el caso de Pedro añade una enfática apoyatura a la palabra *nicht*. Significativamente, las modulaciones confirmadas por las cadencias de Pedro, primero en Sol, luego en La, ya se han establecido en los recitativos transicionales:

Bach conduce la escena al punto crítico por medio de un inquisitivo coro fugado—en su mundo, según parece, incluso los entrometidos conversaban con fugas—que finaliza con una última pregunta exclamada homofónicamente. Casi podemos ver los perfiles semejantes a gárgolas de la multitud situados a pocos centímetros de la cara de Pedro, igual que en esos cuadros renacentistas flamencos y alemanes, especialmente en los de Matthias Grünewald. Inevitablemente, sufrimos con Pedro; pero la incómoda pregunta que Bach plantea que nos hagamos es: ¿habría salido alguno de nosotros mejor parado de la dura prueba por la que pasa él? La tensión en la sala del juicio aumenta con la mirada que Jesús lanza a Pedro en el momento en que canta el gallo.* Y entonces, al insertar el relato de Mateo del llanto de Pedro en este punto, la narración de Bach abandona toda objetividad con un cambio momentáneo tanto de la perspectiva como de la identidad de su narrador. Para Pedro, el dolor de la traición y el recordatorio de que no es el «amado especial» son espantosos. Bach elabora un melisma que cambia de tonalidad cada dos partes y no parece estabilizarse nunca, de tal modo que la angustia se autoperpetúa. Éste es el preludio de un aria que compendia el dolor de Pedro y el que sintieron en su nombre Juan y todos los testigos posteriores, a pe-

como observa Eric Chafe, al hacer de Jesús «el medio para llevar a cabo la modulación a sostenidos», Bach se asegura de que comprendamos que él es también el medio para que se produzca la redención de Pedro (E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Nueva York, Oxford UP, 2014, p. 226).

* En realidad, esta mirada no se describe ni en el relato de Mateo ni en el de Juan: aparece en Lucas (22, 61) y se halla parafraseada en la décima estrofa del himno de Paul Stockmann que Bach utiliza aquí a modo de culminación de la Parte I. Bach poseía un ejemplar de los sermones de Heinrich Müller sobre la Pasión de Cristo (*Von Leyden Christi*), en los que dice: «*Der Blick des Heylandes war gleichsam die Sonne, | die das kalte Herz in Petro erwärmete*» ('La mirada del Salvador era semejante al sol, que calentó el frío corazón dentro de Pedro').

sar de que no se le atribuya explícitamente a él. Hasta este momento Pedro ha sido cantado por un bajo. Cuando, en una interpretación de la obra, el tenor solista que encarna al Evangelista canta también el aria posterior (y es posible que ésta fuera, en cualquier caso, la intención de Bach), la sensación de una identidad dual—Pedro y el espectador cristiano (*nosotros*, en otras palabras)—se ve así intensificada, especialmente cuando se refiere a los *die Schmerzen meiner Missetat*, «los dolores de mis malas acciones».

Para aquellos que detecten únicamente un frío control cerebral en la música de Bach, esta aria (n.° 13, «Ach, mein Sinn») constituye la réplica perfecta. Bach convoca a todos los instrumentos que tiene a su disposición para participar en este final de la Parte 1 de su Pasión, lleno de un autorreproche atormentado, pero ampliado para transmitir la lección de Pedro a toda la humanidad y para provocar en el oyente «un estado de violenta conmoción».[22] Lo que resulta más infrecuente para esta expresión de remordimiento es su elección del estilo heroico francés—asociado normalmente con la pompa y la circunstancia—y el modo en que lo funde con las técnicas estructurales italianizantes, de acuerdo con las cuales todos y cada uno de los compases, exceptuado el epílogo de tres compases, se derivan del *ritornello* inicial.[23] Tres elementos contribuyen a crear ese efecto: la elección de tonalidad, Fa♯ menor, que los franceses conocen como *ton du chèvre* ('tonalidad de la cabra'); la construcción de una línea de bajo cromática descendente sobre la cual se elaboran chirriantes armonías disonantes; y la decisión de ponerle música como una rápida chacona. Una ventaja que se derivó de la utilización de una danza de estilo francés como la base de esta aria fue la posibilidad que le brindó a Bach de variar la conformación interna de los ritmos con puntillo: aquí suavemente «balanceados» en movimiento conjunto para los pasajes líricos (como cuando se canta un blues), allí con puntillos muy marcados para los estallidos de fieros arpegios (*wo willt du endlich hin*), con las frases vocales constantemente variadas en consecuencia, ora reforzando la característica segunda parte del compás de la chacona, ora contradiciéndola por medio de hemiolias situadas a ambos lados de la barra de compás. Aquí, por tanto, ha reunido todos los ingredientes para realizar una declaración apasionada.* La energía y

* W. Mellers, *Bach and the Dance*..., *op. cit.*, p. 109, defiende que es «la música más humanamente apasionada que escribió Bach», y difícilmente puede estarse en desacuerdo. Pero en el proceso, como observa astutamente Laurence Dreyfus, Bach juega con las estructuras poéticas del texto e ignora «determinadas opiniones doctrinales sancionadas a fin de subrayar aspectos de la experiencia que le parecían más atractivos». El tratamiento del texto por parte de Bach no es aquí en absoluto convencional y su propia discontinuidad es, creo, un ardid deliberado, una manera de transmitir la desesperación y el remordimiento asfixiante. Alguien que haya hecho algo reprensible (como traicionar a su propio ídolo), tal vez no hable o cante en pareados. Dreyfus reconoce esto: que Bach, «a su manera antiliteraria, se preocupa de centrarse en una lectura del texto abiertamente personal e incisivamente sancionada por él mismo». Pero afirmar que «la mayoría [de las palabras] resultan inaudibles por la música, debido a toda la atención que Bach ha prestado al *ritornello*», evidenciaría para mí una interpretación pobremente dirigida (L. Dreyfus, «The Triumph of "Instrumental Melody": Aspects of Musical Poetics in Bach's *St John Passion*», *Bach Perspectives*, vol. 8, 2011). De hecho, es la propia subjetividad de la interpretación de Bach lo que a *nosotros* nos resulta tan atractivo. En esta aria en concreto, al igual que hizo Monteverdi antes que él, Bach persigue despertar las pasiones de sus oyentes. Para llegar a esto (de nuevo como Monteverdi), él mismo necesita emocionarse. Bach queda manifiestamente conmovido por la desesperada situación de Pedro y se muestra absolutamente fiel a la subsiguiente revelación de los defectos humanos. La prueba de que logra su objetivo llega aquí por medio de los misteriosos procesos transformativos que conocen todas las personas del mundo del teatro (y algunos músicos): esas experiencias de acciones y condiciones compartidas entre intérpretes y público que parecen saltar por encima de las barreras temporales, culturales y lingüísticas. Éste es el fenómeno para el que el neurofisiólogo italiano Giacomo Rizzolatti dice haber encontrado una explicación biológica. Su descubrimiento de las «neuronas espejo» sugiere que somos capaces de un entendimiento instantáneo de la emoción de otras personas por medio de la imitación neuronal, y que existen procesos cognitivos que nos permiten interpretar la información sensorial como si

la temperatura emocional son muy elevadas y la tesitura vocal se estira hasta el límite: en su frenesí y autorreproche, parece un presagio del Florestán de Beethoven (y lo cierto es que hay una derroche protorromántico de imágenes incrustadas en el texto, con sus referencias a la profecía que hace Cristo del día en que los fieles «dirán a las montañas: "caed sobre nosotros"; y a las colinas: "Cubridnos"»). De manera implícita, por debajo de la turbulenta superficie de la música que Bach ha concebido para transmitir el horror de Pedro tras la consumación de su traición, se encuentra la necesidad de perdón. Bach entendía esto a la perfección y así se desprende claramente de los subrayados que hace en este punto en su ejemplar del comentario de la Biblia de Calov. El teólogo escribe:

> El más alto y el mejor apóstol, Pedro, cae más vergonzosamente que los demás apóstoles y, sin embargo, se recupera. Si yo pudiera describir o retratar a Pedro, escribiría sobre cada uno de los cabellos de su cabeza «perdón de los pecados», porque él es un ejemplo de este artículo de fe: el perdón de los pecados. Así es como lo retrata el Evangelista, porque no hay ningún episodio en todo el relato de la Pasión que sea descrito con tantas palabras como el de la caída de Pedro.[24]

¿Fue leer este pasaje de Calov lo que sirvió a Bach de impulso para introducir en este punto el inspirado cambio de Juan a Mateo?* El efecto no es (como en tantas arias de los

estuviera cargada de una especial significación emotiva (G. Rizzolatti y C. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain*, Nueva York, Oxford UP, 2008).

* En esto Bach estaba siguiendo la tradición de los sermones de Pasión del siglo XVII, como señala Elke Axmacher («*Aus Liebe will mein Heyland sterben*», Neuhausen y Stuttgart, Hänssler, 1984, p. 155), en los que se introdujeron la negación de Pedro y la segunda interpolación de Mateo (la escena del «terremoto»: véase *infra*) con vistas a reforzar la necesidad de arrepentimiento.

oratorios sobre la Pasión de la época y, en realidad, en muchas de las arias de las Pasiones de Bach) sacarnos reflexivamente del «tiempo real»: basta comprobar la manera en que manipula los *ritornelli* para confundir nuestras expectativas de la estructura del aria, en la que un diseño más «redondeado» podría haber parecido más estable en sí mismo y, en consecuencia, menos «implantado» en la acción.

Cuando se desvanecen los últimos compases del aria para tenor—apropiadamente, con un recuerdo acelerado del tema del llanto de Pedro y el motivo recurrente utilizado para expresar su estremecimiento al fondo de la sala del juicio—, Bach nos devuelve suavemente a la Tierra, a nuestro presente. Su elección de coral para extraer las lecciones del relato de Pedro es a la vez estratégica y llena de tacto: «Jesu, Leiden, Pein und Tod», de Paul Stockmann, uno de los himnos cantados más a menudo por los fieles de Leipzig el día de Viernes Santo, cuya solemne melodía de Vulpius produce maravillosamente su efecto balsámico en esta coyuntura (n.º 14). Las palabras vuelven a remitirnos a la mirada «seria» de Jesús y al perdón de los pecados que ofrece a los contritos. En este punto estaba previsto que siguiera el sermón y resulta difícil creer que transcurra poco más de una hora, menos del tiempo necesario para una de las cantatas en dos partes de Bach, si bien con tanta acción comprimida dentro de su lapso temporal y con una música de una intensidad tan abrasadora. Según la costumbre de Leipzig, el sermón de Vísperas del Viernes Santo se basaba en textos del Antiguo Testamento que presagian la Crucifixión (Isaías 53 y Salmo 22, en años alternos). Pero, a menos que el papel del sermón quede reducido a algo equivalente a una «traducción» o a la provisión de subtítulos, ¿qué iba a predicar, podríamos preguntarnos, el superintendente Deyling que su *Cantor* no hubiera dicho ya por él en una música de una elocuencia y persuasión tan apasionadas?

Después del sermón, la acción y los cambios tonales se aceleran, lo que refuerza la autoridad de las voces en primera persona. Una vez más, al igual que en la Parte I, Bach muestra un enfoque similar al de las disertaciones sobre la Pasión de Francke, aunque aquí el diseño simétrico de su «juicio simbólico» no coincide con tanta claridad con los límites de Francke.[25] Los corales enmarcan el sermón como si fueran sujetalibros, una impresión apenas atenuada por el requerimiento litúrgico de interpretar en este punto un «Lied desde el púlpito» y corales para órgano. Pero lo cierto es que el primer coral de la Parte II hace avanzar la narración: de manera vicaria, experimentamos el modo en que Jesús «fue apresado por nosotros en medio de la noche como un ladrón, conducido ante los impíos y falsamente acusado, befado, despreciado y escupido». Al dar forma a la música para esta escena central de Jesús ante Pilato—el juicio romano—, Bach sigue muy de cerca el perfil del Evangelio de Juan. El dinamismo teatral en estado puro carece aquí de precedentes. Ni siquiera la tormenta del lago en su cantata BWV 81, *Jesus schläft*, puede igualar a esto en punto al mantenimiento de su impulso dramático. Para su eficacia vuelve a resultar crucial el despliegue físico de una escenografía imaginaria: Cristo como prisionero, inmóvil (quizá inmovilizado) en la sala de juicios, mientras la multitud, en el patio exterior, se abstiene de entrar «con objeto de no profanarse», y Poncio Pilato hace de mediador.*

El contraste entre la incómoda confrontación pública del gobernador romano con la muchedumbre y sus portavoces, por un lado, y los intentos de Pilato de mantener un diálogo de hombre a hombre con Jesús, por otro, es inmensamente fuerte. Incluso los temas son diferentes: discusiones sobre

* Los judíos consideraban las casas de los gentiles—y entre ellos se incluía, por supuesto, el Pretorio romano—como impuras, y la pureza resultaba esencial en la Pascua judía.

la ley, la costumbre y la autoridad política en el patio exterior, mientras que los dos hombres intercambian preguntas de una naturaleza más filosófica (incluida la naturaleza de la verdad misma) en la sala de juicios. Por debajo de una y otra se encuentra la cuestión de la identidad: ¿quién es exactamente Jesús? La totalidad de la narración de la Pasión gira en torno a este tema. Dilucidarlo de una manera u otra determinará si Pilato cederá ante la presión de la multitud y dictará la sentencia de muerte contra Jesús; también apuntará hacia las ramificaciones más amplias que tiene la sentencia para la humanidad. Aquí están debatiéndose dos conceptos opuestos de reinado: el espiritual, que se revela cuando Jesús le dice a Pilato que su reino no es de este mundo, y el profano, que culmina con la refutación del gentío: «No tenemos otro rey que el César». Una vez que a esa pregunta se le ha dado la vuelta y se ha interpretado como oposición al poder colonial, Roma, liberar a Jesús resulta algo imposible. Después de leer y releer el relato de Juan de la escena del juicio (capítulos 18 y 19) y de sumergirme luego por completo interiormente en la exégesis musical de Bach a lo largo de muchos años de interpretaciones, no puedo evitar la sensación de que la fe que sostiene sin duda ambos relatos, ya sean leídos, hablados o cantados, tiene mucho menos que ver con el dogma y mucho más con la búsqueda para revelar la condición humana y encontrar el significado último de la vida.

Bach parece dar en cada situación con una vívida respuesta y un tono apropiado—para cada cargo y contracargo, acusación y réplica—, sin perder en ningún momento un perfecto control del ritmo global. Aunque preocupado por mantener el ímpetu y por preservar la implacable sucesión de acontecimientos y discusiones, especialmente en la escena central del juicio, vuelve a mostrar un sentido infalible de cuándo puede congelar la imagen, cuándo insertar momentos para la reflexión y comentario, y cuándo recapitular, creando de este

modo espacio para que el oyente pueda retener la historia. Como su propósito es extrapolar y clarificar el significado de los sucesos de la Pasión para el oyente (de maneras que están fuera del alcance del predicador), establece toda una red de líneas, constantemente verificadas, para conectar cada punto dentro del desarrollo de la acción dramática con los datos bíblicos básicos que la explican. El tiempo está siempre moviéndose, por tanto, en dos planos: el presente implica el pasado (además de funcionar como reacción a él) y el pasado condiciona el presente. Una vez más, es la juiciosa elección y ubicación de los corales lo que proporciona el andamiaje y la puntuación esenciales de la narración y lo que articula simultáneamente los temas teológicos subyacentes. Podría, por supuesto, prescindirse de ellos (junto con las arias meditativas) y la pieza seguiría teniendo sentido en un nivel; pero hacerlo rompería el circuito, destruyendo las conexiones con la época de Bach y con la nuestra. Lo que quedaría sería el equivalente de una tragedia griega sin coro.*

* Para hacerse una idea de la perfección que consigue aquí Bach en su ritmo dramático, basta únicamente con comparar la música que compone para el juicio romano con el pasaje equivalente del oratorio para la Pasión de Johann Mattheson, *Das Lied des Lammes* (1723), una obra que Bach pudo llegar a conocer. Ambos compositores parten de una fuente literaria común, un libreto de Christian Heinrich Postel; ambos dividen la narración de Juan en los mismos puntos; ambos empiezan con el coral «Christus, der uns selig macht»; ambos utilizan el texto de Postel para «Durch dein Gefängnis» (Mattheson como un dúo, Bach como un coral); y ambos lo colocan hacia la mitad del versículo 12. Al margen de las enormes diferencias en el estilo y la sustancia musical, la principal diferencia es de ritmo y proporción. Como observa Don O. Franklin («The Libretto of Bach's John Passion...», *op. cit.*, pp. 188-189), allí donde Mattheson, siguiendo a Postel, pone el mayor énfasis en las arias—siete de ellas son extensos *ariosi* para Jesús y Pilato—, Bach rompe el avance de la acción en tan sólo tres ocasiones (para «Betrachte/Erwäge», el pseudocoral «Durch dein Gefängnis» y el aria en forma de diálogo «Eilt») y de este modo puede hacer avanzar la acción, centrando nuestra atención en la intensa interacción entre Jesús, Pilato y la multitud—algo fuera del alcance de las

Los comentaristas recientes, animados por la facilidad con que es posible identificar los mojones que va dejando Bach a lo largo de su camino—la plétora de vínculos y reapariciones temáticos, las progresiones, referencias cruzadas y autocitas—, afirman haber detectado diseños simétricos intencionados que sostienen la estructura musical del compositor. En un principio, sus hallazgos tienen una apariencia prometedora, pero pronto empiezan a dar problemas. En primer lugar, no siempre consiguen ponerse exactamente de acuerdo sobre dónde se producen estas simetrías dentro de la obra y, como cabría esperar, el propio Bach no tiene nada que decir sobre este tema. La individualización de uno o dos diseños estructurales discernibles corre además el riesgo de dar a cada uno de ellos una relevancia desproporcionada, como si fuera *ése* el aspecto más importante de la música.* Me parece mucho más probable que Bach, a fin de llegar a su diseño global para la obra, se valiera de varios principios organizativos al mismo tiempo. Escoger sólo uno como la clave para nuestra comprensión supone devaluar el modo en que podría haber operado su proceso creativo a diferentes niveles simultáneamente. Cualquier modelo único, sea ru-

posibilidades de Mattheson—y enmarcando el conjunto de la escena con dos corales.

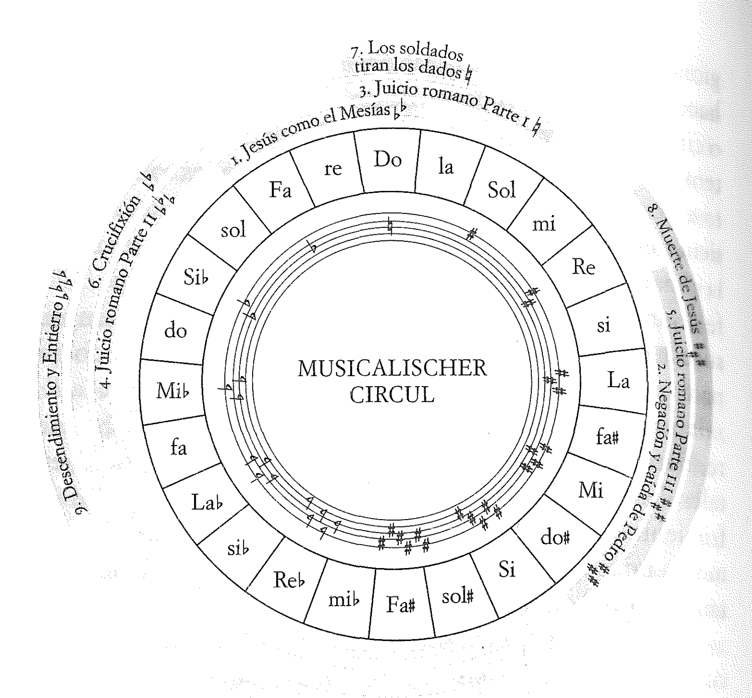
* Parte del problema aquí, como señala Chafe, es que los «teólogos contemporáneos interesados en Bach y en el luteranismo histórico, que son los mejor situados para comprender por qué Bach podría haber hecho lo que hizo en la *Pasión según san Juan,* raramente han contado con una buena base musical, mientras que los músicos [o, más bien, los musicólogos, sugiero yo] casi nunca tienen una implicación suficiente en las cuestiones teológicas necesarias para comprender sus decisiones. Así, las cuestiones de simetría en el diseño de la Pasión se abordan continuamente como un "problema" de forma musical, sobre el que, al parecer, puede especularse sin ningún conocimiento concreto de sus correlatos teológicos. Este tipo de interpretaciones transmiten en gran medida la sensación de haberse sacado de un sombrero» (E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology*, *op. cit.*, p. 183).

dimentario o complejo, tiende a ofrecer una visión distorsionada y reduccionista de una pieza cuyo significado más profundo se encuentra arraigado en su propia especificidad: de texto, estilo, gramática y, sobre todo, de concepto y de propósito. De hecho, Bach parece estar requiriendo con frecuencia que apartemos nuestra atención de la estructura global, o «macro», y la encaminemos hacia lo extraordinariamente específico, y hacia los detalles concretos del texto y el *Affekt*. Una característica común que distingue a todas sus composiciones sacras importantes es que lograban obligarle a poner en juego la totalidad de los recursos de su arte, algo que él valoraba como un deber sagrado. Fue la habilidad de Bach para identificar medios musicales que reflejaran imágenes matemáticas de Dios o la Naturaleza lo que confería a su música la extraordinaria fuerza y, de resultas de ello, estos modelos e imágenes se encuentran registrados en nuestros hábitos inconscientes de escucha de múltiples maneras. Pero seguimos preguntándonos: ¿enriquece realmente la conciencia que tengamos de los medios musicales nuestra experiencia de la *Pasión según san Juan* durante su interpretación?

Para mí su significado se fija más en la retina que en el oído, más en el papel que en la interpretación.* Esto es distinto de los esquemas modulatorios que ha identificado Eric Chafe, aunque quizá discurre en paralelo a ellos, y que sirven para dividir la obra en función de su «ambitus» tonal en nueve regiones tonales diferenciadas (véase la figura *infra*). Chafe los hace remontar al concepto de un *Musicalischer Circul* (1711), o círculo de quintas,[26] de Johann David Heinichen, que «se tenía por el nuevo paradigma de las relaciones tonales» justo antes de la aparición enormemente relevante de las veinticuatro tonalidades mayores y menores en época de Bach y la afinación bien temperada «que hizo posible su uso». Chafe argumenta de un modo muy convincente que el empleo sucesivo del «ambitus» es un procedimiento deliberado por parte de Bach para controlar y organizar la música de la *Pasión según san Juan* en un fresco tan amplio. Además, sugiere, Bach lo utiliza para subrayar las oposiciones fundamentales dentro de la teología de Juan; así, por ejemplo, los sufrimientos de Jesús están asociados con tonalidades con bemoles, mientras que sus beneficios para la humanidad lo están con tonalidades con sostenidos.[27]

* La muy razonable respuesta de Chafe a esto es que «la frontera entre lo "audible" y lo "inaudible" no es fija, que la persona en su conjunto es un compuesto de elementos intelectuales y afectivos cuya separación distorsiona el todo. A este respecto, lo que Bach logró en el diseño de la *Pasión según san Juan* es lo que más lo distingue de sus numerosos contemporáneos inferiores». Chafe también admite que «a veces parece haber múltiples modelos, que incluso se solapan, o diseños parciales, de ninguno de los cuales puede decirse que represente la "estructura" de la obra» (*J. S. Bach's Johannine Theology, op. cit.*, capítulo 5).

La capacidad del oyente para «registrar» todas estas excursiones modulatorias según van produciéndose—como Bach habría supuesto—puede enriquecer la experiencia, pero no es esencial. Del mismo modo, al tiempo que reconocemos que es esto lo que está sucediendo en la música, podemos «disfrutar» de la Pasión sin vernos envueltos en toda la parafernalia de la teología luterana contemporánea y el modo en que se interconecta con los esquemas formales y los gestos de la música de Bach, o con la que, en ocasiones, entra incluso en conflicto. Mi sensación es que hay aquí tanta sustancia intrínseca humana como musical que, aunque el propósito exegético incidental de Bach era indudablemente vivificar e intensificar la meditación de sus primeros oyentes sobre las implicaciones del relato evangélico, es su música—y el efecto inexplicable pero, sin embargo, poderoso que puede tener sobre nosotros—lo que resulta ser siempre la fuerza dominante. Se encuentra tan repleta de su sensación única de orden, coherencia y persuasión lírica que ha demostrado que puede sobrevivir al paso del tiempo y traspasar to-



das las fronteras, confesiones o ausencia de creencias. Pero, al mismo tiempo—y éste es un punto capital para aquello que quiere mostrar este libro—, se halla la convicción de que, a fin de descubrir más sobre el hombre (así como para profundizar en nuestro entendimiento de la propia Pasión), necesitamos explorar por debajo de la superficie de su música: intentar desenterrar las raíces de su inspiración.*

* John Butt admite que la investigación teológica de las raíces que inspiraron la música para la Pasión de Bach «podría ser útil si sugiere procesos de reflexión que son congruentes con el pensamiento detrás de la música como un arte estético» («Interpreting Bach's Passions: Outline of Proposed Scheme of Research», proyecto presentado a la Leverhulme Foundation, 2005): gracias a ella podría lograrse un equilibrio entre diferentes formas de complejidad, elementos «oídos» y «no oídos», el contrapunto de ideas, oradores y tiempos históricos.

Aquí descubrimos, como sucede con tanta frecuencia en la música religiosa de Bach, que presenta un rostro jánico: mira hacia atrás al tiempo que obtiene inspiración y estímulo de la música que aprendió cuando cantaba como tiple, en una época en que la música alemana estaba aún en plena efervescencia emocional, jugando a encajar las palabras vernáculas con un recitativo liberado del italiano y una armonía basada en el continuo, una época en la que «la música luterana exprimía hasta la última gota del texto»;[28] y también mira hacia delante con la nueva complejidad e inventiva de su arte. Aun cuando aceptemos que tomó como punto de partida el plan de acción de cualquiera de las Historias de la Pasión del siglo anterior—de Selle, Flor, Sebastiani, Theile, Meder, o incluso del gran Schütz (véase la nota al pie en pp. 533, 534)—, no son necesariamente los modelos más significativos en cuanto al lenguaje y los materiales musicales que estaba decidido a reelaborar y perfeccionar.

Para buscar un solo ejemplo basta únicamente con fijarse en el modo en que Bach absorbe el *stile concitato* de Monteverdi (su codificación de las maneras en que la música puede imitar las emociones «guerreras») y lo utiliza con un impacto devastador tanto para el clamor beligerante de la *turba* como para la celebración de la victoria inmanente de Cristo sobre la muerte y el Diablo en la sección central de «Es ist vollbracht» (n.° 30). Ya en la Parte I hemos observado su hábito de construir un movimiento inicial de proporciones sinfónicas que presagia la época del *Sturm und Drang*, que es la de la generación de sus hijos. Tuvimos un anticipo de su estilo recitativo recién desarrollado en la manera en que refleja las inflexiones más minúsculas del texto del Evangelio al tiempo que crea fricciones significativas con él, y en cómo el movimiento armónico «carga sobre sus hombros con los innumerables acontecimientos melódicos, por así decirlo», a la vez que brinda a Bach oportunidades para «desplegar el asombroso arsenal de correspondencias tex-

tuales y musicales que encontramos virtualmente en todas las obras».[29] También hemos comprobado la estratégica ubicación de los corales.

Ahora, en la Parte II, el ritmo, el tono y la estructura se trasladan a una pantalla más grande, con Jesús frente a Pilato, el único que tiene el poder de determinar el resultado final. En esta obra, mucho más que en la *Pasión según san Mateo*, Pilato emerge como una figura enigmática y no del todo antipática: un atribulado gobernador provincial intimidado por la multitud, que sin embargo sigue demandando mejores pruebas para las acusaciones de sedición contra Jesús. En las interpretaciones actuales, especialmente cuando Pilato se halla bien caracterizado, se percibe que los oyentes se sienten atraídos por su ambigüedad y por el dilema a que hubo de enfrentarse, en un ir y venir constante entre Jesús, a quien ve claramente como inocente, y el gentío.*

Dos elementos de los incisivos coros de la multitud sobresalen de inmediato: el creciente cromatismo de las cuatro líneas vocales en imitación canónica, y una frenética figura re-

* Quizá este interés por Pilato sea, más de lo que podría haber sido el caso en 1724, una consecuencia de nuestra propia época agnóstica más que del retrato que Bach hace del hombre. La pregunta «¿Qué habría pasado si él hubiera hecho lo correcto y hubiese liberado a Jesús?» acecha al fondo, en alguna parte, cuando reaccionamos actualmente ante su conducta. Sin duda, Pilato «se encuentra en el centro mismo del relato cristiano y del plan de redención de Dios. Sin el fallo que dicta finalmente sobre Jesús, el mundo no se habría salvado. Sin la muerte de Cristo [...] no habría habido Resurrección, ni el milagro cristiano fundacional» (A. Wroe, *Pilate: Diary of an Invented Man*, Londres, Vintage, 2000, p. xii). Como máxima autoridad de las fuerzas que ocupaban la conflictiva provincia de Judea, al mando de unos seis mil legionarios para controlar una población de aproximadamente dos millones y medio de personas, Pilato afrontaba un importante problema de gobierno, especialmente en los días explosivos de la Pascua judía, la fiesta más importante de la fundación de la nación, durante la cual se congregaban muchas personas en Jerusalén para celebrarla (J. Drury, «Bach: John Passion», presentación previa al concierto, 22 de abril de 2011, Snape Maltings, p. 1).

molineante—generalmente en las flautas, una vez en los primeros violines, varias veces en ambos—que se vincula con la «muchedumbre» desde que enviaron por primera vez a una avanzadilla para que arrestara a Jesús en la Parte I. Fácilmente identificable es, asimismo, una incipiente figura dactílica (larga-breve-breve) que se asocia inicialmente con la «entrega formal» de Jesús a Pilato, pero que se utiliza enseguida con una insistencia obsesiva, primero por el Evangelista para transmitir (acerbamente) los latigazos ordenados por Pilato y luego (delicadamente) en la larga meditación en forma de aria para tenor sobre esa flagelación. La figura se convertirá enseguida en el motivo de los dos fanáticos coros *Kreuzige*; pero en ellos su belicosidad despiadada se funde con chirriantes disonancias, surgidas como consecuencia de entradas fugadas que han surgido de las colisiones originales entre oboe y flauta que ya observamos en el coro inicial. La ferocidad y la maldad en estado puro de estos estallidos resultan estremecedoras, especialmente porque constituyen un reflejo de todos nosotros (no sólo de los judíos y los romanos): en opinión de Lutero y de Bach, todos nosotros somos *simul iustus et peccator*, tanto justos como pecadores y, por tanto, nos encontramos ineludiblemente implicados en el frenesí de la multitud y en la salvaje brutalidad que provocó que un hombre inocente fuera condenado a morir crucificado.

Bach encuentra dos estrategias muy diferentes pero igualmente irresistibles para completar este retrato: una pieza sarcástica en ritmo ternario para la guardia romana, que recibe la orden de escenificar un simulacro de coronación de Jesús (con otra de esas figuras revoloteantes en la madera que sugieren un grotesco juego de la gallina ciega); y un pomposo y arrogante sujeto de fuga, del tipo de los que habría de utilizar poco después Händel en sus oratorios ingleses para caracterizar a los malos del Antiguo Testamento. Bach lo utiliza para remedar el farisaico empleo de las leyes profanas por parte del Sumo Sacerdote y sus secuaces: una clara tram-

pa para Pilato. Los pintores, de Giotto a Hans Fries y Pieter Brueghel el Viejo, han encontrado modos de imprimir un realismo vernáculo a escenas y rostros bíblicos crispados por el odio. Pero antes de Bach ningún compositor había logrado acercársele ni transmitir las sutilezas de la ironía y el sarcasmo con una perspicacia tan penetrante. Haría falta que llegara un Hector Berlioz—y cien años de historia musical—para patentar un retrato musical más estridente de burla y *grotesquerie*.

Hay en total ocho coros para los judíos y uno para la guardia romana distribuidos a lo largo de la escena del juicio, a los que Bach añadió un décimo («Sei gegrüßet»), quizá para establecer una conexión simbólica entre la ley profana y los Diez Mandamientos. Hay multitud de variantes, referencias cruzadas y repeticiones. Son fáciles de identificar y pueden moldearse en esquemas quiásticos sinópticos o simétricos casi a voluntad. Hay también una intensificación inmensamente significativa de la tonalidad en el curso de la escena. Así, por ejemplo, la figura de flauta identificada con la pareja de coros «Jesús de Nazaret» oídos en la Parte I reaparece en cinco ocasiones más durante la escena del juicio, en la que viaja ascendentemente desde el Sol menor en la Parte I hasta un estridente Si menor (con la flauta en el límite superior de su registro) en su última aparición, que se produce en el coro «No tenemos otro rey que el César» (n.° 23f). Es tal el molesto predominio de la presencia de la multitud a lo largo de toda esta escena—que observa atentamente el interior de la sala del juicio desde el exterior al tiempo que, en efecto, presiona e influye en Pilato—que es posible que no seamos conscientes de cuántas más cosas podrían estar pasando simultáneamente.

Entre los estudiosos contemporáneos de Bach, sólo Chafe, hasta donde yo sé, ha detectado el modo en que Bach ha introducido un elemento paliativo que se incrusta dentro de estas *turbae*. Él defiende que, por medio de la asociación de

«Jesús de Nazaret» con el motivo remolineante de la flauta fácilmente identificable, Bach está inscribiendo constantemente el nombre de Jesús «en situaciones en las que la identidad del rey de los judíos está poniéndose en entredicho» y vinculándolo a textos «todos ellos asociados con la *negación* de la identidad mesiánica de Jesús por parte de la multitud». A continuación se refiere al modo en que cada una de las cinco *turbae* abarcan el espectro completo de acordes asociados con el «ámbito» de cada tonalidad concreta con que se les ha puesto música y encuentra aquí «un parecido asombroso con la antigua idea de Cristo como Logos Creador que mantiene unidas todas las cosas dentro de un sistema cósmico o *systema*» (véase p. 559). En otras palabras, Bach ha dado con una fórmula armónica en miniatura que es sinónimo de la imagen de Juan de la Palabra encarnada, que él utiliza para reforzar los procedimientos estructurales en su retrato de Jesús de Nazaret, ocultos bajo la superficie de la música. Culmina con la irónica inscripción que Pilato ordena que se clave en la Cruz, que proclama en varios idiomas que Jesús es el rey de los judíos. Finalmente, Chafe identifica el modo en que Bach ensarta el mensaje de esta inscripción, a lo largo de toda la parte central de la Pasión, al establecer un modelo de transposición con una alternancia de cuartas ascendentes y terceras descendentes: Sol menor, Do menor, La menor, Re menor, Si menor. «Mientras que los acontecimientos físicos de la narración tienden a descender en su camino hacia la muerte de Jesús [...] la dirección es en última instancia ascendente, lo que sugiere que Juan percibía la Crucifixión como una elevación». Así, «la alegoría que logra abarcarlo todo en los coros "Jesús de Nazaret" es incuestionablemente la capacidad de la fe para ver la verdad en medio de las apariencias»: «la identidad divina de Jesús queda velada bajo su contraria».

Lo que tenemos, pues, de forma simultánea es: 1) la verdadera identidad de Jesús se ve insistentemente resaltada por

asociación temática en la memoria del oyente; 2) una fórmula armónica que representa a Jesús en el «ámbito» cerrado, circular, dentro de cada una de las sucesivas *turbae*; y 3) lo que Chafe califica de una «alegoría tonal» del viaje de Cristo en la Tierra, que finaliza cuando es elevado para clavarlo en la Cruz, con su victoria grabada visiblemente en la inscripción regia. Es como si Bach, fiel al empleo habitual de la ironía por parte de Juan al realizar una verdadera afirmación bajo la apariencia de su contraria, se mostrara decidido a subvertir las connotaciones negativas de las denuncias de la multitud mediante la implantación de fórmulas simultáneas en sentido contrario. Porque, aunque las palabras en sus bocas puedan ser desdeñosas y hostiles—lo que se traduce en Bach con ritmos y disonancias apropiadamente violentos—, en el acto mismo de cantarlas están también, conscientemente o no, dando rienda suelta a su significado opuesto por medio de su insistente afirmación de «Jesús de Nazaret», de la Palabra y de su progreso triunfal. Así, cuanto más virulentamente lo denuncian, más crédito dan sus detractores a su autoridad y a su verdadera identidad. ¿Cómo podría haber concebido nadie que no fuera un «oyente» sagaz y en sintonía con la religión, como Bach, una estrategia tan ingeniosa y exhaustiva de código y símbolo? ¿Deberíamos concluir que era un anatema dejar sin responder cualquier vilipendio insultante de su Dios? ¿Y captó el subtexto alguna persona entre sus primeros oyentes? Y, finalmente, cuando—y si—se le retaba y se le pedía que explicara su elección de textos y el estilo de composición elegido, ¿trataba Bach siquiera de aclarar sus intenciones y su estrategia al clero de Leipzig? ¿O simplemente se alejaba caminando, haciendo caso omiso de sus objeciones cargadas de incomprensión y despotricando contra su cerrilismo?

Tras haber establecido esta red de interconexiones y subtextos teológicos—claros para Bach, aunque no para todo el mundo—, y tras haber presentado su música intensamente

vívida para el relato de Juan, podría haber considerado que había hecho lo suficiente para atraer a sus oyentes y para subrayar la relevancia contemporánea que tenían estos hechos para los fieles de Leipzig. Porque, a sus ojos, su música estaba incompleta a menos que planteara constantemente preguntas que despertaran una respuesta comprometida de su público. Esto fue, seguramente, lo que se escondía detrás de su decisión de interrumpir el avance de los acontecimientos en tres momentos concretos: una vez como respuesta a la definición de Jesús de su reino por medio de un coral que reafirma la fidelidad del creyente («Ach großer König», n.º 17); una vez como respuesta a la orden que da Pilato de azotar a Jesús; y una vez justo inmediatamente antes de que la multitud clamara sangre por última vez cuando Pilato «se afanó por liberarlos».

Es la última de estas tres interrupciones—la inserción del pseudocoral «Durch dein Gefängnis» (n.º 22)—la que ha atraído la mayor parte de los comentarios académicos desde que Friedrich Smend la identificó como la pieza central de la escena del juicio.[30] Smend llamó la atención sobre la presencia de varios modelos simétricos subyacentes a la estructura de Bach en momentos clave y el más significativo, con mucho, sería un *chiasmus* (derivado de la letra griega χ, el «signo de la cruz») que tiene su centro en esta intersección: no se trata sólo del punto central dentro de la escena del juicio, sino del «meollo» (o *Herzstück*) mismo de toda la Pasión. Bach situó aquí este coral para permitir que la congregación comprendiera el mensaje teológico central, la paradoja según la cual la «libertad ha venido a nosotros» como consecuencia del prendimiento y el autosacrificio de Cristo.* Se sitúa en-

* Al modificar una sola palabra del texto de Postel—*ist* en vez de *muss*—, Bach altera por completo el sentido del coral en línea con su postura teológica de *Christus victor*. La libertad del hombre ya no es una vana esperanza, sino un hecho consumado.

tre dos *turbae* que lo flanquean («Wir haben ein Gesetz» y «Lässest du diesen los»), a las que se pone la misma música, pero en tonalidades diferentes (n.os 21f y 23b). Bach convierte la primera de ellas en un coro de una arrogancia engreída—«Tenemos una ley, y según nuestra ley él debe morir»—, una gigantesca parodia de pomposidad eclesiástica, satírica hasta el punto de resultar cómica. Luego, al modular a tonalidades con sostenidos para la segunda, pone fin a la tensión cuando los judíos buscan abrir una brecha entre Pilato y César: «Si liberas a este hombre, no eres amigo del César».

Estos coros están enmarcados a su vez por nuevas parejas de *turbae* y, avanzando hacia fuera en ambas direcciones, por arias y, en los extremos, por dos corales («Ach großer König» y «In meines Herzens Grunde»). El segundo de ellos posee una magia especial, debido fundamentalmente a su luminiscente tonalidad de Mi mayor y a la manera intensamente personal en que Bach lo ha armonizado. Más allá de eso, ocupa una posición central en el deliberado desplazamiento de tonalidades con bemoles a tonalidades con sostenidos que lleva a cabo Bach. Sin embargo, como el eje de una estructura simétrica global, se percibe con más facilidad sobre el papel que en la interpretación. La comparación que se realiza frecuentemente entre arquitectura y diseño simétrico en la música de Bach puede inducir a error. El desarrollo de la música en el tiempo crea una perspectiva en escorzo muy diferente de la impresión panorámica de simetría que produce en el ojo, por ejemplo, un palacio barroco. Mi experiencia es que, en la interpretación, y a pesar de la deslumbrante cadencia que lo precede, como si anunciara una reflexión de gran importancia, este coral no se percibe ni como el eje de la escena del juicio ni como el centro de toda la Pasión.

Esa prerrogativa recae sobre el aria de tenor, extraordinariamente impresionante, «Erwäge» (n.° 20), una meditación sobre el autosacrificio de Cristo en la que, tras la ferocidad creciente de las *turbae,* se nos ofrece la metáfora del «más

hermoso arcoíris» como un reflejo de la sangre y el agua que cubren la espalda atormentada de Jesús, a la manera de un recordatorio de la antigua alianza entre Dios y Noé después del diluvio.* Resulta significativo que Bach la haya situado justamente para cubrir la división de capítulos en el Evangelio de Juan: inmediatamente después de que la muchedumbre insista en Barrabás como el prisionero que quieren que libere, lo que habrá de culminar en la flagelación de Jesús, uno de los dos momentos excepcionales en que Bach se aparta de la narración del Evangelista y confiere especificidad y horror teatrales a la truculenta realidad de Jesús azotado por los soldados romanos. Ésta es una de las yuxtaposiciones más espantosas de toda la obra: el indignado e indignante estallido de una enérgica «furia» melismática, seguida de inmediato por la dulce sonoridad del *arioso* posterior («Betrachte, meine Seel», n.° 19). En un momento dado vemos la espalda de Jesús desgarrada y ensangrentada, y al momento siguiente se nos anima a verla como algo hermoso—como el cielo en que aparece el arcoíris en cuanto signo de la gracia divina—muy cercano a lo que tenía en mente, quizá, J. G. Ballard cuando se refiere al «misterioso erotismo de las heridas».[31] Bach concedía una importancia excepcional a este *arioso* y a su aria posterior, como se desprende claramente tanto de su extensión (con el *da capo* completo del aria, la escena supera los once minutos) como de su instrumentación excepcionalmente inusual para dos violas d'amore y un continuo integra-

* Chafe nos remite a «la imagen tradicional de Cristo en majestad que aparece retratado [...] sentado sobre el arcoíris, con una espada que sobresale de una oreja y un lirio de la otra, símbolos de la división de la humanidad que Juan resalta continuamente» (E. Chafe, *Tonal Allegory...*, Oakland, University of California Press, 1991, pp. 316-317). Según Roland Bainton, «Lutero había visto cuadros como estos y confesó que se había sentido completamente aterrorizado ante la visión de Cristo el Juez» (R. Bainton, *Here I stand: A Life of Martin Luther*, Nashville (Tennessee), Abingdon Press, 1950, pp. 22-25).

do por laúd, gamba y órgano (implícitos).* Aparentemente, esto parece una estrategia de alto riesgo: detener el emocionante impulso dramático hacia delante de la escena del juicio romano con sus estratos de posturas políticas, colusión y refutación. El instinto de Bach era, sin embargo, sólido. Éste, el nadir de la degradación física de Jesús, era precisamente el momento de interrumpir el movimiento, y reflexionar y meditar sobre sus consecuencias para la humanidad: contrapesar un *arioso* y aria de una conmovedora subjetividad como respuesta a la objetividad global del relato de Juan. Se conduce al oyente por medio de sugerentes metáforas (cargadas de contenido teológico)—y más aún con cautivadoras tex-

* Quizá siguiendo el ejemplo de Albert Schweitzer, que encontraba «una felicidad indescriptible» en estos dos movimientos (*J. S. Bach*, Leipzig, Breitkoff & Härtel, 1911, vol. 2, p. 181), Wilfrid Mellers (*Bach and the Dance...*, *op. cit.*, pp. 118-124) se refiere extasiado al engañoso «reposo balsámico» del anterior *arioso* para bajo: exteriormente tranquilo debido a la relajante combinación de laúd y violas d'amore, pero tonalmente inestable. Lo conecta con el mito de Orfeo (que había sido validado por los místicos cristianos y los platonistas medievales), tanto en el canto como por medio del laúd, un sustituto postrenacentista de la lira de Orfeo. Tendría sentido que Bach estuviera explotando conscientemente en este punto la analogía existente entre Orfeo y Cristo: el bálsamo de la lira de siete cuerdas sería el medio por el cual el alma Cristiana (al tiempo que contemplaba su «bien supremo» como una consecuencia del sufrimiento de Jesús) realiza su viaje hacia el cielo, regresando «al origen de la magia de la música, esto es, al cielo» (Macrobio, *Commentary on the Dream of Scipio*, citado por J. Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth*, Rochester (Vermont), Inner Traditions, 1987, p. 61). Por tenue que sea aquí el vínculo, podría especularse con el grado en que Bach se habría mostrado de acuerdo con el intento de Johann Mattheson de demostrar que debe haber música en el cielo, muy superior a cualquier cosa que podamos imaginar, que existía ya antes de la creación del Hombre, del mismo modo que perdurará eternamente (*Behauptung der Himmlischen Kunst*, 1747, pp. 3, 6, 19). Desde aquí sólo hay un pequeño paso a considerar cómo, al igual que en otras ocasiones ya exploradas en el curso de este libro, Bach buscó emular en este momento música «celestial», y hasta qué punto encarnaba un tipo de totalidad y perfección terapéuticas (véase ilustración p. 818).

turas musicales—a contemplar el cuerpo lacerado de Jesús, muy en la línea de lo que hace Matthias Grünewald en su retablo de Isenheim y lo que plantea Hans Holbein en su *Cristo muerto en la tumba*, con *ängstlichen Vergnügen* ('placer temeroso') en la medida en que da lugar a una gratitud afligida e inquieta.* Es posible que la fuerza eruptiva, la sensualidad y el erotismo en la expresión de sentimiento religioso por parte de Bach en esta aria central fuera otro de esos momentos para desconcertar al clero ortodoxo de Leipzig y ponerlos en su contra. En el *arioso* posterior se nos presenta el equivalente de los grabados de Pasión de Durero, en los que brotan flores, en este caso *Himmelschlüsselblumen* (primaveras o prímulas), de la corona de espinas. Bach es aquí ultrapreciso en su elección de instrumentos: una pareja de violas d'amore, los instrumentos más delicados y consoladores que tenía en su armario, con sus cuerdas «simpáticas», contrastadas con el laúd (o, en una versión posterior, el clave) para sugerir los pinchazos de las espinas, que sirve para poner de relieve la contraposición valiéndose de medios tonales muy evidentes: un salto de tritono en la voz de Do a Fa♯ en *Schmerzen* para instigar armonías con sostenidos cuyas notas elevadas y ese tritono ascendente confieren una equivalencia musical instantáneamente reconocible a las formas, mientras que la posterior relajación celestial se encamina a las tonalidades con bemoles (Sol menor) para el florecimiento de la «flor-

* Como señala John Drury, «la ambigua subjetividad no podría ser más extrema. Está muy claro que los textos tanto del *arioso* como del aria son conscientes de su ambivalencia entre la pena y el dolor, el placer y la pena [...] la ambigüedad [...] enraizada en la antigua institución del sacrificio, por el cual la víctima inocente soporta el sufrimiento, incluso la muerte, que de lo contrario recaería sobre los devotos. La aflicción de la víctima supone la liberación de estos últimos» (J. Drury, «Bach: John Passion», *op. cit.*). En otras palabras, Bach y su libretista están inyectando una fuerte dosis de la teoría de la «satisfacción» (véase p. 585) para contrapesar la imagen joánica de Jesús en gloria.

llave-del-cielo». La impresión se ve reforzada por manifiestas imágenes visuales: basta con echar una ojeada a la curva regular del puente* de la viola d'amore, con sus seis (o siete) cuerdas (además de un juego adicional y extraordinariamente simbólico de seis o siete cuerdas «simpáticas»), para reflexionar sobre si fue esta suave elipse la que indujo a Bach la idea de utilizar una pareja de estos inusuales instrumentos de cuerda como el medio para evocar el arcoíris, ¿o fue su timbre iridiscente, o acaso una combinación de ambos? Una ojeada a la partitura revela que el diseño multilineal de la frase inicial del aria—tres notas ascendentes y tres descendentes por encima y a través del pentagrama—sugieren tanto al ojo como al oído la forma característica del arcoíris (véase la lámina 20). Además de esto, Bach introduce otras figuras ascendentes y descendentes que reflejan la forma del firmamento—y cabría imaginar que del juicio de Jesús—, todo lo cual contribuye a la imagen de sus humillaciones como signos de la gracia de Dios emanando desde el cielo.

A esto podría añadirse la excepcional dificultad para el cantante: nunca (como hemos visto en varias ocasiones anteriores) fruto de un descuido por parte de Bach, mucho menos aún por pura terquedad, sino algo intrínseco a su propósito filosófico. El formidable esfuerzo técnico que se le exige al tenor—que carece virtualmente de tiempo para respirar—para emular la fluidez meliflua e ingrávida de las sobrehumanas violas exige que reflexionemos sobre la falibilidad humana. Reaparece el motivo dactílico cantado por el Evangelista cuando describe la flagelación de Jesús e impregna la totalidad del aria, con la suficiente insistencia como para recordarnos que son los verdugones en la espalda de Jesús los que están evocándose, si bien ahora suavizados y curvados de tal modo que nos sugieran el prometido arcoíris. Más tarde, al comienzo de la sección B, después de que el tenor cante el ritmo de la flagelación por primera vez y los instrumentos hagan un gran esfuerzo por delinear las «olas de nuestra avalancha de pecados», Bach separa las nubes y, de repente, aparece milagrosamente el arcoíris. Para poder plasmar esto en la interpretación se requieren, además de resistencia, imaginación y una técnica sólida como una roca, una combinación de fuerza elástica y lirismo que nunca se consiguen fácilmente.

* Los puentes del violín y la viola normales no son uniformemente elípticos: la curva es más pronunciada para ajustarse a las dos cuerdas de tripa más graves y más gruesas. Dado el cautivador timbre de la viola d'amore (al margen, por completo, de lo apropiado que parezca su uso desde el punto de vista simbólico), resulta chocante ver cómo Bach las sustituiría en los movimientos 31 y 32 por violines con sordina (y valiéndose de un órgano o un clave en vez del laúd) en reposiciones posteriores. Como comenta Dürr con no poca ironía: «Parece apropiado reconsiderar la sustitución de los instrumentos originales como una solución provisional que el intérprete moderno debería hacer suya sólo si se encuentra en una situación en la que haya de enfrentarse a los mismos problemas que Bach» (A. Dürr, *Johann Sebastian Bach's St John Passion: Genesis, Transmission and Meaning*, 2000, Oxford, Oxford UP, p. 112).

El modo en que Juan introduce la última sección de su relato de la Pasión es sorprendentemente sucinto: nada más decretar Pilato la sentencia de muerte, Jesús es atado y «se lo llevaron [...] cargando con su Cruz» (19, 16-17) hasta el Gólgota. Puesto que dispone de pocas palabras con las que trabajar, Bach alarga la narración mediante una serie de drásticas modulaciones: de Si menor (utilizando sostenidos para la última de las *turbae*) pasando por un cambio simbólico y tortuoso de vuelta a los bemoles* y llegando finalmente a Sol menor, la tonalidad en que comenzó la Pasión, con lo cual, a

* En el proceso inscribe el símbolo de la Cruz en la línea melódica del Evangelista, igual que había hecho a los veintidós años en BWV 4: véase el capítulo 5, pp. 219, 220), utilizándolo como un hierro candente para remacharlo en la conciencia de sus oyentes.

lo largo del proceso, lleva el sistema tonal de su tiempo más allá de sus fronteras normalmente aceptadas. Durante una quiebra en la narración, se insta ahora a los fieles a que busquen solaz en la Crucifixión de Jesús y se apresuren a acudir al Gólgota, donde se verá cumplido su peregrinaje. Para este nuevo cuadro, Bach, o su desconocido libretista, ajusta el texto de Brockes—en el que se exhorta a los judíos en términos muy poco agradables a que dejen sus «guaridas de asesinos»—para dejar claro que está apelándose a *nuestras* «almas asediadas», a fin de que se apresuren a «abrazar las alas de la fe» a los pies de la Cruz. Bach corrobora este cambio de énfasis al permitir que las almas medrosas irrumpan en el aria (n.° 24) con su repetido «*Wohin?..., Wohin?..., Wohin?*» para expresar su anhelo de redención. (Quizá lo que se busca es que recordemos la desesperada exclamación del tenor—Pedro—, *Wohin?,* en «Ach, mein Sinn», al final de la Parte I). El compositor volverá a utilizar la misma figura retórica (una serie de quintas y sextas ascendentes separadas por silencios) para *O Trost* en «Es ist vollbracht». Una vez más, Bach utiliza un procedimiento teatral—protagonista y coro, primer plano y fondo—para ayudarnos a experimentar simultáneamente el avance de la acción histórica y la sensación de que está sucediendo en el presente. Toma sólo lo que necesita del texto parafraseado de Brockes, lo modifica, lo edita y vuelve a contar la historia desde una perspectiva contemporánea. Estas viñetas—un solista solitario con una exclamación coral por detrás—resultan mucho más potentes gracias a su carácter inusual.

La última sección de la *Pasión según san Juan* se caracteriza por sus rápidas yuxtaposiciones de carácter. En primer lugar, se nos presenta la narración de la Crucifixión de Cristo y la insistencia de Pilato en que la inscripción regia se traduzca a varios idiomas. Luego, la multitud, en una última andanada de engreimiento, se apropia de la música que Bach había confiado antes a los soldados romanos cuando escenificaron la parodia de la coronación de Jesús. Esta vez es para cuestionar el derecho de Jesús a ostentar el título de «rey de los judíos», el único gesto atenuante de Pilato, que ahora se niega a desdecirse. La escena se cierra con el coral «In meines Herzens Grunde» (n.° 26): una radiante afirmación de la fusión del «nombre y la Cruz» de Jesús, sirve para indicar la llegada de los fieles al Gólgota (como respuesta a la anterior exhortación del bajo).

A partir de aquí hay un descenso momentáneo a la levedad, a la que se da una vuelta de tuerca decididamente siniestra cuando los soldados romanos discuten por el reparto de las ropas de Jesús. Al igual que la escena de los sepultureros de *Hamlet*, esto es poco más que un incidente secundario; pero al inyectar una dosis de vida cotidiana en este punto, de alguna manera acaba entrando a formar parte de los elementos más esenciales del drama final que está viviéndose en el centro del escenario. En el plan tonal global de Bach tiene un papel muy importante que desempeñar: el hecho de estar escrito en un neutral Do mayor significa que marca la frontera entre el «ámbito» de tonalidades con bemoles utilizado por Bach en la Crucifixión y para la inscripción regia, y las tonalidades con sostenidos a las que recurrirá luego para las últimas palabras y la muerte de Jesús. Esto podría ser en sí mismo una clave que explique su extensión desproporcionada, ya que necesita equilibrar el «ámbito» equivalente en Do (y sus tonalidades estrechamente relacionadas) utilizadas al principio de la escena del juicio. Como es el único «ámbito» que se mantiene firmemente dentro de una sola tonalidad, confiere un dejo irónico a las palabras de los soldados «No lo cortaremos en pedazos». En su pura faceta compositiva, se trata de una pieza fascinante y que plantea unas exigencias virtuosísticas al coro. Elasticidad rítmica, ágil coloratura y alegres síncopas son todos ellos recursos utilizados para ilustrar la discusión sobre quién tendrá derecho a llevarse el manto de Jesús, como si se tratara de ratas correteando

a toda velocidad. Al mismo tiempo, los cantantes deben asegurarse de que sus líneas se sincronizan con la línea del bajo de Alberti, que es en sí misma una descripción del momento en que se tiran los dados. Todo es enormemente eficaz: paródico, naturalista y teatral al mismo tiempo, pero también grotesco, como una escena de Hogarth, que culmina en el salto de una octava de las sopranos hasta un La agudo en el penúltimo compás como un chillido macabro. El empleo por parte de Bach de un ritmo contagioso, que invita a seguirlo con los pies, en un contexto tan envilecido me sugiere que, desde su punto de vista, estamos ante un tipo de conducta humana en su nivel más bajo posible, más mezquino incluso que la política del odio.*

Se nos ha mostrado simbólicamente un mundo dividido entre «cabras» y «ovejas»: las riñas de los soldados y los fieles a los pies de la Cruz. De la multitud emergen ahora las tres Marías y el narrador, el discípulo «al que amaba Jesús». Bach alcanza nuevas cotas de sensibilidad en su tratamiento musical del texto y en el modo en que su recitativo conduce hacia un lírico *arioso* y se aleja de él, aunque despojado de todo histrionismo. Por segunda vez en la Pasión recurre a la memorable melodía de Vulpius, aquí para reconocer a Jesús como el hijo fiel que se ocupa del cuidado de su madre.

Lo más emocionante de todo es la manera en que se expresan sus últimas palabras—*Es ist vollbracht*—, imitadas y transportadas por la viola da gamba en la famosa aria para con-

* Otra forma de verlo (que me ha sugerido Robert Quinney) es que el comportamiento de los soldados es extrañamente neutral y emocionalmente indiferente, al que se pone música tal cual es: es casi como si nos saliéramos de la narración propiamente dicha, cambiando de plano a una escena que, a pesar de estar sucediendo realmente a los pies de la Cruz, podría desarrollarse a un millón de kilómetros. La ausencia misma de implicación emocional por parte de los soldados en los hechos trascendentales que estaban sucediendo a su alrededor podría provocar en el oyente fiel una implicación y (auto) reflexión aún mayores.

tralto (n.º 30). El uso de este instrumento ya anticuado, con su sonoridad extraordinariamente personal y quejumbrosa, un reflejo palidecido de la voz humana, constituye un recurso premeditado, que Bach ya había utilizado anteriormente tan sólo en una ocasión, en su primer ciclo de cantatas (BWV 76) y que habría de volver a emplear en la *Pasión según san Mateo.* Al igual que en «Ach, mein Sinn», Bach adopta el majestuoso lenguaje gestual del más puro estilo francés, pero aquí con el efecto contrario: mientras que en el aria de Pedro se aceleraba para transmitir una agitación extrema, aquí se asemeja a un lamento fúnebre para explorar la línea divisoria entre la vida y la muerte.* En la sección B, el timbre y la melodía de la viola desaparecen por completo en los desenfrenados arpegios de un grupo de instrumentos de cuerda: una imagen fugaz de Cristo como el héroe de Judá. El toque a rebato de las cuerdas al aire, la adopción del estilo marcial de Monteverdi, la tonalidad de Re mayor: resulta difícil imaginar una articulación más dramática de la visión que tiene Juan de la Crucifixión como la victoria suprema. Sin embargo, con la abrupta cadencia sobre una séptima disminuida, Bach detiene este estallido y, de repente, se añade un signo de interrogación a las palabras *und schließt den Kampf* ('y concluye la lucha'). La reaparición de la melodía ornamentada y elegíaca de la viola da gamba sobre las últimas palabras de Jesús («Se ha consumado»), a la que se ajusta el cantante en su perfil melódico y que luego se repite una última vez sobre la cadencia agonizante de la viola da gamba, en lo que supone una ruptura total con la práctica convencional, constituye un cla-

* El empleo por parte de Bach de los ritmos punteados extremos asociados con el estilo majestuoso de Lully es sólo superficialmente «heroico». Como afirma Michael Marissen, «sólo en la página, que los oyentes no ven, parece la música majestuosa. Tal como se expresa la música de Bach, la majestuosidad de Jesús se halla "oculta" en su contrario, lo cual tiene mucho de aproximación luterana» (M. Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St John Passion*, Oxford, Oxford UP, 1998, p. 19).

ro signo de que aquí no se busca ningún tipo de triunfalismo huero. Esta aria es la manera más poderosa, pero más equilibrada, de interpretar el relato de Juan por parte de Bach: se trata tanto de una meditación sobre el sufrimiento de Cristo como de la victoriosa afirmación de su identidad, el Dios oculto revelado por medio de la fe en la Cruz. Es también un modo de insistir en que el consuelo (*Trost*) está al alcance de aquellas almas «asediadas» (*angefochtnen*) o «afligidas» (*gekränkten*) a las que se han dirigido estas dos últimas arias.

Nada más que dos compases—para describir la muerte de Jesús—separan esta aria y la siguiente. La línea melódica suavemente descendente de Bach es el correlato perfecto de las palabras de Juan (*Und neiget das Haupt und verschied*, 'E inclinó la cabeza, y expiró'). Ahora llega el segundo de los diálogos de Bach para bajo y coro (n.º 32) y lo hace en un momento terrible. Al principio parece desconcertante que haya de empezar con una audaz melodía balanceante en Re mayor para el violonchelo solo, después del timbre etéreo de la viola da gamba. El león heroico de Judá parece ahora andar a saltitos y agitar sus patas en el aire, mientras que en el centro del aria anterior rugía en su camino hacia la victoria; pero tan pronto como entra la voz, queda claro por la angulosidad del tema principal, y por los intentos del cantante de contrarrestar sus sextas y séptimas descendentes con saltos ascendentes, que esto no es más que un amago para disimular un profundo desasosiego. Se dirigen toda una serie de preguntas al *teurer Heiland* ('querido Salvador'), expresando los miedos y dudas de toda la comunidad de los que acaban de quedar afligidos. ¿Qué significa esto? ¿Merecía todo la pena? ¿La muerte ha sido vencida? ¿Cuál será la consecuencia final para la humanidad? En medio de estas preocupaciones, el coro a cuatro voces murmura un coral en el lecho de muerte sobre el mismo tratamiento musical de la melodía de Vulpius, pero ahora una quinta más grave que unos minutos antes. El hecho de que se intercalen los dos textos

poéticos, uno retórico y el otro un coral a modo de respuesta, es un procedimiento dialógico con el que ya nos hemos encontrado en las cantatas, y que Bach seguiría ampliando aún más en la *Pasión según san Mateo*: palabras y música yuxtapuestas en dos escalas temporales diferentes: el «presente» cultural o actual de un acto comunitario de canto de himnos que se ralentiza para sincronizarse con el tiempo «subjetivo» del individuo que reflexiona sobre estos temas que lo sumen en la perplejidad.

Ahora, por segunda vez, Bach interrumpe el relato de Juan con una interpolación de Mateo, de nuevo con un propósito muy concreto. Antes era para describir las lágrimas de Pedro y reforzar el modo en que representa a la persona que sufre una crisis de fe. Aquí está para rectificar o preservar el equilibrio que ha intentado mantener desde el principio: entre el sufrimiento y el posterior triunfo de Cristo. La descripción que hace Mateo del terremoto, tras el cual el velo del Templo «se desgarró en dos trozos de arriba abajo» (27, 51-52), se ve seguida de un *arioso* para tenor que, aunque se mantiene dentro del ámbito expresivo del estilo del Evangelista, se explaya en esta visión de unos sucesos apocalípticos. Esto conduce sin interrupción al treno para soprano «Zerfließe, mein Herze» (n.º 35). Al principio, el tono elegíaco y el *pathos* humano de esta aria parecen fuera de lugar en esta música para la Pasión que pone un énfasis tan fuerte en el reino de Cristo; pero pronto nos damos cuenta de que se trata del complemento perfecto de la anterior aria para soprano, la despreocupada «Ich folge dir» (n.º 9) de la Parte I, ya que marca la distancia que, en el intervalo, nos ha hecho recorrer el viaje. Por última vez, Bach recurre a una selección de instrumentos asombrosamente original,* que se ajustan de ma-

* Hay que señalar que esto no sucedió hasta su reposición en 1725, cuando se dispuso a realizar la primera de sus cuatro revisiones. Antes de eso, las fuentes indican que habían de doblarse las partes tanto de la flauta

nera ideal al estado de ánimo: la pena y el dolor más profundos. Combina una flauta travesera y un oboe tenor—el oboe da caccia, que recibe este nombre por su pabellón abierto hecho de metal y semejante al de una trompa—con la soprano sobre un bajo continuo palpitante, y los entrelaza conjuntamente en un discurso lineal a cuatro voces. Para este último emparejamiento de *arioso* y aria ha recurrido de nuevo al texto de Brockes, pero después de despojarlo de sus peores excesos. Para entonces ya estamos tan acostumbrados a los innumerables modos que encuentra Bach para aliviar el dolor y calmar al maltrecho corazón, que cuando pinta una escena de duelo absoluto nos quedamos absolutamente sorprendidos. Esto es lamentarse con una incomparable profundidad de sentimiento, y el efecto global es dolorosamente hermoso.

La temperatura emocional tiene ahora que descender. La coda de la Pasión sigue siendo elegíaca, pero está desprovista de sentimentalismo. Las últimas intervenciones del Evangelista son las dos más extensas de la obra. (Esto favorece la tendencia de algunos evangelistas modernos a cantarlas como si fueran las últimas palabras de *Winterreise* de Schubert, olvidando con ello que son por encima de todo unos narradores responsables de que todo funcione y siga avanzando, y no parte de la historia propiamente dicha). En la primera de ellas, Juan se esfuerza en explicar esas costumbres y tradiciones judías que en la época en que estaba escribiendo habían dejado de ser familiares para sus lectores, muy dispersos geográficamente. El momento más físico en la *Pasión según san Juan* es cuando «uno de los soldados le abrió su costado con una lanza y al momento brotaron sangre y agua»

como del oboe da caccia, mientras que en la cuarta versión la flauta estaba doblada por un violín con sordina (véase A. Dürr, *Johann Sebastian Bach's St John Passion*, *op. cit.*, p. 114).

(Juan 19, 34). Sentimos que Bach quiere que su Evangelista capte en este momento la atención de los oyentes: para reforzar la insistencia de Juan en que él fue testigo de este hecho y que lo que está diciendo es la verdad.* El fervor del asentimiento de los fieles puede encontrar su voz en el coral «O hilf, Christe, Gottes Sohn» (n.° 37), aunque más bien acaba difuminándose en la cadencia final, ambiguamente modal; ¿es esto Fa mayor o la (implícita) dominante de Si♭? El último recitativo narra el descendimiento y el entierro. Sus armonías son igual de exploratorias que antes, pero ahora amplían el registro más grave del Evangelista: de repente tiene que enfrentarse a cinco Do graves, cuando sólo ha habido otros dos en el resto de la Pasión. Están ahí por un motivo y muestran una vez más la habilidad de Bach para crear estados de ánimo y colores específicos en su música sobre palabras concretas. Se advierte una nueva delicadeza en su descripción de cómo se envuelve el cuerpo de Jesús con sábanas de lino que resulta adecuada por el modo en que nos recuerda a los pañales de la infancia de Jesús. Esa delicadeza se mantiene justo hasta el final.

Al llegar a la *Pasión según san Juan* por medio de las cantatas que la preceden, podría esperarse en este punto un coral final, y así es, por supuesto, como va a terminar, pero no antes de que Bach haya equilibrado su monumental coro inicial con otro de una espaciosidad equivalente. «Ruht wohl» (n.° 39) puede ser en algo deudor de los oratorios para la Pasión de Hamburgo, que solían terminar con una canción de cuna coral, pero si hay un modelo más cercano para este rondó coral—al menos en la forma melódica y la ambigüe-

* «Hay algo muy extraño en relación con san Juan en el sentido de que, aunque durante gran parte del tiempo es platónico y griego, y con fuertes principios morales, sólo ocasionalmente, y especialmente con las heridas de Cristo (como sucede con Tomás, que hunde en ellas su dedo), hay estallidos ocasionales de un elemento físico que resulta muy desconcertante en su relato evangélico» (John Drury, correspondencia privada).

dad rítmica de su comienzo—es un *rondeau*, el segundo movimiento de su Suite para flauta en Si menor, BWV 1067, la «Ouvertüre» n.º 2. Esa pieza nos da una idea de lo que pretendía aquí Bach: un coro que es simultáneamente canción y danza, en que las líneas individuales se entretejen para insinuar una delicada coreografía.* Hay que acudir a Brahms para dar con un engranaje de texturas y una cadencia rítmica equivalentes. El tono expresivo consigue ser colectivo pero intensamente personal y las líneas son líricas y más gratas de cantar que prácticamente cualquier otra cosa dentro de la escritura para coro de Bach. Significativamente, ésta es tan sólo una de dos ocasiones (la otra es el último de los sucesivos *Wohin* dentro de cada serie en el n.º 24) en las que Bach requiere que el coro cante sin acompañamiento, o al menos que no esté doblado por instrumentos. El coro se halla impregnado por una sensación de ritual: el del descendimiento y el de una reverencial introducción del cuerpo en el sepulcro. «Descansad, restos sagrados» es la invocación, deliberadamente repetida una y otra vez, siempre en la misma tonalidad, con un patetismo balsámico; pero el modo de aproximarse a la cadencia final en Do menor (por medio de un La♭ agudo en las sopranos) debilita y desmiente esa paz.

La decisión de situar un coral (n.º 40) después de «Ruht wohl» ha sido objeto de críticas; pero la verdad es que en la interpretación *funciona*, ya que nos devuelve al aquí y al ahora—en *esta* iglesia y en *este* día—, eliminando los últimos vestigios de dolor y recordándonos un futuro de incertidumbre. Éste no es más que el ejemplo más reciente del inmenso cuidado que Bach derrochó en las armonizaciones de los corales

* Wilfrid Mellers la caracteriza como «una danza de Dios [...] que hace realidad la visión de los primeros místicos cristianos que veían al Cristo que tocaba la lira o la viola da gamba o la flauta como "la persona que dirigía la danza; él sabe cómo tocar las cuerdas, cómo llevar de una dicha a otra, el alma danza formando parte del corro de querubines y serafines"» (W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, *op. cit.*, p. 148).

de su *Pasión según san Juan*. Su primera mitad se centra en el reposo en la tumba y es adecuadamente sobria, pero con la mención del «último día», la resurrección del cuerpo y la vida del mundo futuro, Bach incrementa la tensión. Los espacios entre las cuatro voces empiezan a ensancharse y nos obsequia con la demostración más magistral de su genio. Seis de las siete cadencias siguientes son «perfectas» y en modo mayor, lo cual imbuye a la música de una fuerza colosal. La única excepción en modo menor queda reservada para la súplica *erhöre mich... erhöre mich... erhöre mich* ('óyeme... óyeme... óyeme'). Aún quedan dos días para la Pascua, pero la afirmación es aquí, sin embargo, concluyente.

Es posible que esa cadencia perfecta fuera el último grave error a los ojos del clero de Leipzig: porque anticipar la Resurrección, o el «último día», en este coral y en otros pasajes en el curso de la *Pasión según san Juan* suponía chocar de lleno con el carácter predominantemente sombrío de las conmemoraciones del Viernes Santo, que tenían una larga raigambre en Leipzig. Bach podría haber replicado que había dado cabida al canto tradicional por parte del coro del motete fúnebre *Ecce quomodo moritur iustus*, de Jacob Gallus, y el himno para la congregación «Nun danket alle Gott», en línea con la práctica litúrgica imperante desde 1721, el año en que, según el sacristán de la Thomaskirche, se interpretó por primera vez la Pasión en estilo concertado (véase nota en pp. 533, 534).[32] Fue así como devolvió a sus oyentes a la contemplación de los hechos del Viernes Santo y creó una simetría final con su coro conclusivo, «Ruht wohl».[33] Lo cierto es que no podemos estar seguros de que Bach hubiera obtenido con antelación el visto bueno del texto de su *Pasión según san Juan* por parte del clero de Leipzig. En esta ocasión pudo haber pasado sigilosamente el texto de su Pasión bajo el radar del escrutinio consistorial; pero es posible que en medio del proceso pusiera alerta a los miembros del clero sin darse cuenta. Incluso antes de que hubie-

ran oído una sola nota de su música, tan sólo leer el libreto impreso habría sido suficiente para despertar su antagonismo. Luego, al oír y vivir la música para la Pasión de Bach por primera vez, podrían haberse sentido perturbados por el ímpetu con que expresa sentimientos religiosos (la acusación de blasfemia siempre proviene de los guardianes ortodoxos de la fe cada vez que el poder espiritual o emocional los pilla por sorpresa). La sensualidad y el erotismo del aria central, «Erwäge», podría haber expuesto a Bach a la acusación de irreverencia (aunque el clero se sentía aparentemente encantado de tragarse el erotismo contenido en la poesía del sermón de ese día).

Es más probable que resultara ofensivo, quizá, el débil énfasis global de la Pasión en la penitencia, su estrecha semejanza con los sermones pietistas de Francke, el hecho de que sus movimientos interpolados (a excepción de «Erwäge») no consiguieran interpretar la Pasión como un acto de expiación por parte de Dios para el estado del hombre después de la caída y, sobre todo, la «pura intensidad de la visión del mundo joánica» que retrata Bach.[34] En contraste con la imagen que extraemos de Mateo y de los demás autores de los Evangelios sinópticos, que ponen repetidamente el énfasis en la humanidad de Cristo y su sufrimiento, Juan retrata a Jesús como alguien con unos poderes de penetración preternaturales: serena y magistralmente en posesión de su destino y, en última instancia, un vencedor.[35] En esto, Bach es absolutamente fiel a Juan, pues muestra que Jesús no se siente aparentemente afectado por las vicisitudes de su juicio y cumple la misteriosa voluntad del Padre con un conocimiento pleno de lo que le aguarda. Su propio dominio y confianza sobresalen por encima de las riñas típicamente humanas que lo rodean, un contraste que hace que la música de Bach sea tan extraordinariamente dramática. Un enfoque de este tipo revela un pedigrí perfectamente respetable, que los teólogos han hecho remontar a la visión de la expiación de los

antiguos padres griegos, y que suscribió el propio Lutero, quien afirmó que «el evangelio de Juan es único en belleza [...] el único evangelio hermoso, cierto y principal [...] preferible con mucho a los otros tres y situado muy por encima de ellos». En él encontramos un «relato magistral de cómo la fe en Cristo derrota al pecado, la muerte y el infierno; y da vida, rectitud y salvación».[36]

¿Por qué, entonces, podría haber sido controvertida esta manera de enfocar las cosas en Leipzig en 1724? Según el teólogo sueco Gustaf Aulén,[37] Lutero fue con frecuencia malentendido a este respecto por sus contemporáneos y por los teólogos posteriores, que vieron en sus enseñanzas una preferencia inequívoca por la teoría de la «satisfacción» de la expiación—la articulada, por ejemplo, por Mateo y que recibió un énfasis adicional en las epístolas de Pablo—, según la cual Jesús se ofrece a ser castigado y sacrificado por mor de la humanidad pecadora y para obtener la libertad de la ira de Dios, que se contrapone a la del poder del mal.* El punto de vista probablemente predominante entre el clero ortodoxo de Leipzig de la época de Bach, y que ellos transmitieron a su congregación, era que sólo era legítima la teoría de la «satisfacción». Bach, por otro lado, a juzgar por el contenido de su bi-

* Allí donde Juan celebra el triunfo de Jesús sobre las fuerzas del mal y la ley (que describe como una «maldición» o «ira»), Mateo subraya la labor de expiación de Cristo para «satisfacción» de Dios. Que Lutero no dejara ninguna teoría claramente definida sobre el tema de la expiación no significa que tuviera necesariamente una preferencia por una de estas dos teorías diferentes, aunque no mutuamente excluyentes, o que las dos no pudieran haber coexistido en su teología. La opinión de Aulén es que, con el tiempo, Lutero volvió gradualmente sobre la visión joánica (*Christus victor*), mucho más antigua, «con una intensidad y poder mayores que lo había hecho nunca anteriormente». Como él dice, «sólo tenemos que escuchar los himnos de Lutero para sentir que están llenos de la emoción del triunfo, como una fanfarria de trompetas». Esto resulta igualmente cierto en relación con la música que Bach compone a partir de ellos en sus cantatas.

blioteca (que, además de dos ediciones de las obras de Lutero, incluía una Biblia en tres volúmenes con amplios comentarios teológicos, además de todos los textos básicos tanto del pietismo como de la ortodoxia), parece haber comprendido y aceptado la legitimidad de ambos puntos de vista sobre la teoría de la expiación y su coexistencia en la obra de Lutero. Su intención era, evidentemente, otorgar una expresión equilibrada a cada uno de estos puntos de vista enfrentados en obras sucesivas: primero en la *Pasión según san Juan* y después en la *Pasión según san Mateo.* Al construir dos afirmaciones músico-teológicas tan exhaustivas pero contrastadas—algo que no había acometido ningún compositor contemporáneo—,* Bach estaba comportándose menos como un músico y más como un pintor, mostrando el mismo tema desde dos ángulos diferentes, cada uno de ellos con validez y convicción.[38] ¿Era esto una mera bravuconada por su parte? ¿Estaba desafiando intencionadamente las susceptibilidades locales? Desde nuestra perspectiva posterior, vemos que las dos Pasiones fueron concebidas para encuadrarse dentro—y, en la práctica, compendiar—sus dos ciclos de cantatas complementarios, que se habían ajustado a la liturgia de Leipzig de aquel momento. Pero para el consistorio debió de parecer un desacato deliberado a su autoridad, y su negativa a explicar cuáles habían sido sus objetivos en un lenguaje que ellos pudieran comprender no hizo más que empeorar las cosas.

No contamos con ningún testimonio directo de nada de

* Telemann, por ejemplo, al que pidieron que compusiera una nueva Pasión para cada año durante el tiempo en que fue director musical de las cinco principales iglesias de Hamburgo (1721-1767), no pareció sentir la necesidad de diferenciar los sesgos teológicos de los cuatro autores de los Evangelios. Por otro lado, adoptó una técnica muy utilizada por Bach en sus cantatas: la de insertar un texto paralelo del Antiguo Testamento como preparación para cada una de las cinco secciones en que él dividía el relato de la Pasión.

esto. Pero algún tipo de reacción negativa parece haber sido la precursora de nuevas disputas, más acaloradas y, en su mayor parte, indocumentadas en relación con su *Pasión según san Juan* durante los quince años siguientes, lo que provocó que Bach la revisara en no menos de cuatro ocasiones: dos con importantes reajustes en su contenido y enfoque teológico; una, en 1739, para abandonar la obra por completo durante diez años; y más tarde, en un último hurra, para revivirla una última vez tras devolverla más o menos a su estado original. Podemos acercarnos a calibrar cuál pudo ser la reacción del clero a la primera versión de Bach de la *Pasión según san Juan* mediante la observación de las drásticas revisiones que introdujo exactamente un año después de su estreno. Desapareció el épico coro inicial («Herr, unser Herrscher») y el controvertido coral conclusivo («Ach Herr, lass dein lieb Engelein»), que serían sustituidos por la fantasía coral «O Mensch bewein dein Sünde groß», concebida y más tarde utilizada por Bach para poner fin a la Parte I de su *Pasión según san Mateo*, y por un coral conclusivo más elaborado, «Christe, du Lamm Gottes», el último movimiento de la cantata que había presentado en su audición en Leipzig (BWV 23). No sin cierto chirrido de las junturas, la *Pasión según san Juan* se ajustó a su nueva posición como el clímax del ciclo de cantatas corales. También desapareció el aria para tenor «Ach, mein Sinn», que sería sustituida por «Zerschmettert mich» y un diálogo para bajo con un coral confiado a la soprano, «Himmel reiße, Welt erbebe». Quizá la sustitución más draconiana de todas fue una nueva aria para tenor, «Ach, windet euch nicht so», en lugar del mágico emparejamiento «Betrachte/Erwäge», la piedra angular del diseño original de Bach para la Parte II. Cualesquiera que sean los criterios musicales utilizados, aunque la calidad global de los nuevos números es sistemáticamente muy alta, resultaría difícil defender que todo esto fueron «mejoras». Considerada la obra en su conjunto, el efecto fue desmembrar el

esquema y la estructura iniciales del original, así como alterar su tono teológico al conferir una mayor prominencia a la teología paulina de la justificación por la fe.

Sólo una fuerte reprimenda consistorial puede explicar por qué Bach accedió a prescindir de elementos fundamentales de su diseño inicial y a deshacerse del sistemático punto de vista joánico de la expiación de Jesús en aras de la humanidad, y la importancia mucho más marcada que daba en cada uno de los movimientos sustituidos al reconocimiento de la culpa humana. Si el consistorio insistió en que el oratorio sobre la Pasión había de poner un mayor énfasis en la teoría ortodoxa de la «satisfacción» (véase nota al pie en p. 585), así se hizo: accedió a su deseo mediante la introducción de nueva música que reflejara las imágenes del hombre anegado por el pecado y el énfasis en Dios como «juez estricto». Uno de los efectos—pero seguramente no la motivación—de las revisiones de 1725 en la *Pasión según san Juan* fue ponerla en consonancia con el tono del ciclo de cantatas corales que había venido presentando durante los diez últimos meses (como hemos visto en el capítulo 9). Una consecuencia más drástica fue destruir el que parece haber sido su plan, que se prolongó durante dos años, de hacer de los dos relatos evangélicos y las dos teorías de la expiación los pináculos de sus ciclos de cantatas por medio de una expresión sucesiva y contrastada. Al no conseguir acabar a tiempo la *Pasión según san Mateo* para el Viernes Santo, Bach se vio atrapado en medio de un problema de difícil solución. La versión 2 de la *Pasión según san Juan* era un *pis-aller*. Cuando se dispuso a interpretarla de nuevo, unos cinco años después, todos los intrusos habían desaparecido y el coro inicial había vuelto a su sitio, al igual que la pareja «Betrachte/Erwäge». Pero ahora se eliminaron extrañamente las inserciones de Mateo y el coral final. Un aria que no se ha conservado sustituyó a «Ach, mein Sinn» y una *sinfonia* instrumental ocupó el lugar de los movimientos 33 a 35 (el recitativo del velo

del templo, el *arioso* para tenor «Mein Herz» y el aria para soprano «Zerfließe»).

Quizá el conflicto nunca llegó realmente a apagarse del todo. Sabemos, por ejemplo, que en marzo de 1739 un emisario del secretario del ayuntamiento fue a decir a Bach que:

> La música que estaba pensando interpretar en el siguiente Viernes Santo no habría de tocarse hasta que hubiese recibido la debida autorización para hacerlo, a lo cual este último respondió que siempre se había hecho así, que no era de especial interés para él, ya que no sacaba nada de ello en cualquier caso, y que no suponía más que una carga. Él notificaría al superintendente que se le había prohibido interpretarlo. Y que si había objeciones al texto, por qué se había interpretado ya antes en varias ocasiones.[39]

¡Cuánta pena, dolor y simulada indiferencia esconden esas palabras en el funcionarial estilo indirecto! Necesitó diez años más para que dejara de escocerle la injusticia; y sólo cuando le quedaban dos años de vida se decidió a devolver a la *Pasión según san Juan* su fisonomía de la versión original de 1724 en todos sus elementos esenciales.

Si ha habido una prueba de la importancia que Bach atribuía a la obra y, significativamente, a su concepción y diseño iniciales, se trata sin duda de la constatación, recientemente descubierta, de sendas interpretaciones consecutivas en los dos últimos años de su vida: la del 4 de abril de 1749 fue quizá la última interpretación dirigida por él. Una carta de recomendación autógrafa para Johann Nathanael Bammler (un antiguo prefecto de los *Thomaner* que ayudó a Bach con las copias y las revisiones textuales para la última versión de la *Pasión según san Juan*) data del 12 de abril de 1749, una semana más tarde; la caligrafía de Bach es aquí[40] apreciablemente más firme y más fluida que en las últimas entradas de las partes para los intérpretes de la Pasión, que hasta entonces se habían pensado que eran las últimas. El súbito y tem-

poral declive de su salud parece haberse producido en la segunda mitad de abril; pero en junio, aunque claramente debilitado, estaba de nuevo trabajando: en la *Misa en Si menor* y en el primer juego de pruebas para *El arte de la fuga*. A partir de la evidencia que brinda su caligrafía, las últimas entradas autógrafas en el material para los intérpretes de la *Pasión según san Juan* no podrían haberse realizado antes de la primavera de 1750. Esa interpretación se realizó el 27 de marzo, quizá bajo la dirección del primer prefecto, un día antes de que el doctor Taylor operara los ojos de Bach, el sábado justo antes de la Pascua.[41] ¿Había alcanzado por fin algún tipo de acuerdo con el consistorio o se trataba de un último acto de desafío, un ejercicio de desobediencia de un decreto consistorial y una manera de insistir en que él había tenido «razón» en todo momento? Sea como fuere, preparó una nueva partitura para la Pasión en la que él mismo escribió los primeros dieciocho folios antes de dejar el resto en manos de un copista. Al refrendar la versión original, esta última versión sirve para poner en consonancia la «Fassung Erster» y la «Letzter Hand».

Es posible que, tras las revisiones forzosas de 1725 y 1729, aparte de las diferencias teológicas, entraran en juego otros factores que podrían ayudar a explicar el regreso en última instancia de Bach a su versión inicial de la obra: quizá reservas más esenciales sobre la propia música, un nervio sensible tocado en el incesante debate sobre la naturaleza misma del papel de la música en el culto. Porque, mientras que al clero de Leipzig podría haberle resultado difícil encontrar nada deliberadamente subversivo en el empeño creativo de Bach (resulta seguramente irreprochable en la fidelidad que muestra al Evangelio de Juan), revela ciertamente lo que es posible que identificaran como una veta peligrosa de autonomía artística. Pone de relieve las diferencias esenciales entre el *Logos* como palabra hablada y después de que se le ponga música, experimentando con ello la consiguiente metamorfosis.* Al margen por completo de si estaban interesados, o eran incluso capaces de discernir, en los esquemas velados que Bach construyó tras los evidentes, que se hallan en primer plano (como su yuxtaposición de las perspectivas mundana y espiritual de la identidad de Jesús, etc.)—justamente los elementos que distinguían a su *Pasión según san Juan* de las de sus contemporáneos—, difícilmente pudieron dejar de percibir el irresistible poder emotivo que desencadenaba su música. Sin tacto, quizá, Bach estaba haciendo el trabajo del predicador de un modo más eficaz de lo que podrían haber hecho posiblemente sólo las palabras. Podríamos especular sobre si los diálogos entre Pilato y la multitud, Pilato y Jesús, cosas que hoy nos parecen especialmente conmovedoras, eran quizá incómodamente teatrales, simplemente demasiado «operísticas» para lo que, desde el punto de vista del clero, resultaba adecuado como música eclesiástica (aunque es interesante que nunca consiguieron que atenuara este aspecto concreto en las posteriores revisiones). Al volver sobre la obra en los dos últimos años de su vida, y al recuperar su concepción inicial de la misma, Bach estaba reafirmando poderosamente su postura sobre el papel que podía desempeñar la música de su *Pasión según san Juan* con objeto de encaminar los pensamientos de los fieles hacia el significado que tenía en sus vidas la Pasión de Cristo.

* Incluso aquí las alteraciones texturales en los movimientos restaurados de 1724 muestran signos de prescripciones teológicas y quizá también reflejan el cambio en los gustos literarios: la fresca alegría del aria para soprano original «Ich folge dir» se ve aminorada por una referencia a «mi inquieto camino» y a la necesidad de «sufrir con paciencia». El *arioso* «Betrachte» pierde su metáfora de las prímulas del cielo brotando de la corona de espinas, y ahora se refiere más directamente a la flagelación de Jesús. El aria para tenor «Erwäge» pierde su glorioso símil con un arcoíris y en su lugar encontramos algo mucho más insulso, aunque las nuevas palabras «Mein Jesu, ach!» resultan ligeramente más fáciles de cantar.

Volvamos una última vez a ver la obra desde nuestro propio punto de vista. Tiene que haber una explicación de por qué, en nuestra época profana, escuchar la *Pasión según san Juan* parece proporcionar una experiencia que sirve para elevar el espíritu de tantas personas. Me gustaría sugerir que la estructura en varias capas que sostiene la Pasión de Bach puede ser «sentida» por el oyente, aunque no resulte inmediatamente visible o audible, del mismo modo que los arbotantes, invisibles para el visitante cuando entra en una iglesia gótica, son esenciales para crear la ilusión de ligereza, ingravidez y transmitir la impresión de altura. De hecho, cuanto más se estudian, más numerosos parecen ser los modelos geométricos de repetición, simetría y referencias cruzadas, que varían en la nitidez o delgadez de sus perfiles. Por cambiar de analogía, es similar a la experiencia que obtenemos cuando observamos el lecho pedregoso de un río poco profundo a través del vaporoso prisma refractivo del agua que modifica constante pero sutilmente las definiciones de los perfiles. Sólo al mirar bajo la superficie pasan a definirse con claridad los contornos, y en ese punto la relación intrínsecamente inestable entre palabras y música, y la dialéctica entre voz e instrumento, cantante e instrumentista, puede enfocarse con precisión. Potencialmente, toda interpretación pasa por este proceso de desciframiento y clarificación hacia un objetivo desconocido. Cualquier conocimiento contextual fragmentario que podamos reunir no recuperará—no puede hacerlo—la experiencia de los oyentes en su primera interpretación, aunque podría servir para afilar nuestra respuesta cada vez que nos encontramos de nuevo con la música. Aunque su morada original se halla irremediablemente perdida, la obra incorpora una potencial novedad para quienes están abiertos a ella; porque «ésta es una música que parece supremamente ligada a un mundo de certidumbre e interconectabilidad, aunque sus resultados, para muchos oyentes al menos, parecen ser absolutamente inesperados y transformativos».[42] Los músicos (los

cuales tienen aquí, por supuesto, un interés personal) tienden a creer que lo que Bach expresó en su primera Pasión—y, en realidad, la forma que adopta su expresión—posee una validez perenne y merece, por tanto, volver a aplicarse en cada nueva interpretación. Aunque podamos aspirar a producir algo que se parezca a la interpretación de Bach, inevitablemente se manifestará de un modo diferente en cada nueva ocasión y en cada nuevo contexto. Tenemos la sensación de que el material musical que nos ha dejado es a un tiempo completo e inconcluso, y al pensar en el significado de nuestras interpretaciones deberíamos recordar el énfasis que ponía T. S. Eliot en «una percepción, no sólo del carácter pasado del pasado, sino de su carácter presente».[43] Es cuando la anclamos en nuestro propio tiempo cuando volvemos a conectarla con la intemporal fertilidad de la imaginación de Bach.

El trampolín de aquello que logra es su interacción directa con el propio Evangelio—sus temas subyacentes, sus antítesis y símbolos—, aquí de un modo más perceptible que en la posterior *Pasión según san Mateo*. Los símbolos cobran vida cada vez que se interpreta la música y nos ayudan a dar un sentido al ultraje y el dolor del sufrimiento, a las contradicciones y perplejidades de la historia de la Pasión. En esta obra, Bach conecta con el drama humano subyacente en el relato de Juan y lo saca a la superficie con el realismo empático de un Caravaggio o un Rembrandt. El equivalente de su magistral manejo del pincel es su sentido enormemente desarrollado del drama narrativo y su talento infalible para dar con la dimensión y el tono adecuados para todas y cada una de las escenas. El modo en que la música de Bach se tiñe de una transparencia excepcional, incluso para sus propios estándares, se asemeja a la prioridad que concedieron ambos pintores al claroscuro. Cuando se refirió a los cuadros religiosos de Rembrandt, Goethe insinuó que el pintor no tanto «ilustraba» los hechos bíblicos cuanto los llevaba «más allá de su base escritural».[44] Eso es exactamente lo que hace aquí

Bach: pero en vez de pigmentarlo, lo que se hace es conseguir que «reluzca» la sustancia musical.

Nos resulta especialmente difícil captar la técnica prodigiosa y la sensación palpable de un objetivo que cumplir en una obra tan compleja como la *Pasión según san Juan*. Bach raramente llama la atención sobre el funcionamiento técnico que sostiene su destreza compositiva. Sin embargo, al igual que Brahms, se habría aprestado a reconocer que «sin técnica, la inspiración es un simple junco agitado por el viento».* Que esto pueda significar que su música tenía una inspiración espiritual (o, como algunos podrían defender, que fue engendrada por la divinidad) depende, por supuesto, de cómo decidamos reflexionar sobre las fuentes de su inspiración. Cuando preguntaron a Brahms a renglón seguido sobre la fuente de *su* inspiración, se refirió al Evangelio de Juan y a las palabras de Jesús: «el Padre que habita en mí, él hace las obras [...]. Quien cree en mí hará también las obras que yo hago; y las hará mayores que éstas» (14, 10-12). La respuesta de Bach podría haber sido idéntica. La *Pasión según san Juan* capta nuestra atención de principio a fin, con su música dramática, perturbadora, exultante y profundamente conmovedora. En esta obra Bach encontró su primera y triunfal plasmación de la prescripción de Lutero cuando instó a que «la Pasión de Cristo ha de afrontarse no con palabras o formas, sino con vida y verdad».

* Es posible que esta frase sea apócrifa ya que procede de la versión reconstruida de una conversación con Brahms y Joachim en el otoño de 1896 (por el violinista germano-estadounidense Arthur M. Abell, *Talks with Great Composers*, Replica Books, 1955, pp. 9, 13-14, 58). Los estudiosos ven con mucho escepticismo la transcripción que hace Abell de este comentario sobre los orígenes religiosos de la inspiración musical. Sin embargo, a pesar de que Brahms, al igual que Bach (excepto en sus anotaciones de la Biblia de Calov), raramente hablaba de religión, la frase que le atribuye Abell resulta plausible.

II

SU «GRAN PASIÓN»

Quienquiera que esté armónicamente compuesto se deleita en la armonía, lo cual me hace desconfiar de la simetría de esas cabezas que claman contra toda música religiosa. En lo que a mí se refiere, la abrazo, no sólo por mi obediencia sino por mi particular talante; pues incluso esa música vulgar y tabernaria que pone a un hombre alegre, a otro como loco, provoca en mí un hondo acceso de devoción y una profunda contemplación del primer Compositor: hay en ella algo más de divinidad de lo que el oído descubre. Es una jeroglífica y encubierta lección del mundo entero y de las criaturas de dios: tal melodía al oído, como el mundo entero, bien comprendido, proporcionaría el entendimiento. En suma, es un son perceptible de esa armonía que suena intelectualmente en los oídos de Dios.

THOMAS BROWNE, *Religio medici* (1642)
[Traducción de Javier Marías]

La partitura manuscrita autógrafa de Bach de la *Pasión según san Mateo* es un milagro caligráfico. Es, con mucho, la más valiosa superviviente de ese «gran montón de música para la Pasión»[1] que figura como entrada en el segundo catálogo de los bienes de Carl Philipp Emanuel Bach en 1805.[2] Una extraordinaria elegancia y fluidez en la notación, ambas características de Bach en su quinta década de vida, contrastan con pasajes realizados en la escritura apretada y rígida de sus últimos años, cuando su vista estaba ya muy deteriorada e introducía correcciones en tiritas de papel pegadas y meticulosamente insertadas. El cuidado y el esfuerzo que esto le supuso resulta visible por doquier. Al igual que algunos otros compositores (Rameau, Debussy, Stravinski), Bach planifica todas las partes de la página y deja un mínimo de pentagramas sin utilizar, lo cual evidencia la determinación de cap-

turar todos y cada uno de los más sutiles detalles de esta inmensa creación. En un caso único entre sus autógrafos, utiliza tinta roja, pero por regla general sólo para las palabras del Evangelio, que se diferencian con ello del resto al igual que sucede en algunos misales medievales, y de la tinta sepia marrón-negra que era en él la habitual. A lo largo de su existencia, el manuscrito ha sufrido daños en dos ocasiones. En una de ellas, en sus ultimísimos años, el propio Bach reparó algunas secciones que se habían desgastado accidentalmente a causa del uso. Luego, durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, aparecieron signos ominosos de que el papel mismo había empezado a perder densidad: la tinta de galotanato había comenzado a oxidarse, lo que provocó que el papel se volviera más quebradizo. En 1941, en una ingeniosa labor de amor, el restaurador berlinés Hugo Ibscher extendió chifón de seda de la mayor calidad sobre cada una de las páginas dañadas para reforzarlas por medio de almidón de arroz. Funcionó: durante bastante tiempo, pero ahora la tinta roja ha empezado a desteñirse.

La impresión que produce una partitura autógrafa meticulosamente preparada, elaborada, revisada, reparada y dejada finalmente en una condición que aspira un cierto tipo de ideal determinado, está en consonancia con la dimensión monumental de la propia obra. Sin embargo, puesto que tan sólo existe esta copia en limpio de la partitura, que data de mediados de la década de 1730, y un juego de partes para los intérpretes, varias generaciones de estudiosos de la obra de Bach han sido hasta ahora incapaces de rastrear sus inicios, la planificación o las sucesivas etapas de la evolución de la Pasión con cierto grado de certidumbre. Hay libros para cada una de las voces de los dos grupos a cuatro voces que identifican las líneas del tenor y del bajo del Coro 1 como *Evangelista* y *Jesus*, respectivamente, así como copias diferentes para los personajes secundarios y la *soprano in ripieno* que se necesita para «O Lamm Gotes, unschuldig», el *Agnus Dei* alemán, en el coro

inicial. No sabemos exactamente quién participó en ninguna de las interpretaciones ofrecidas bajo la dirección del compositor, ni tampoco cuál fue la configuración de sus conjuntos vocal e instrumental, ni el número exacto de sus integrantes, ni cómo se colocaron en la galería occidental del coro de la Thomaskirche (aunque podemos hacernos una idea razonable: véase ilustración en p. 607). Y no contamos con una sola reacción contemporánea ante la obra: ni el más pequeño atisbo de prueba de lo que se pensó de ella en su momento.

¿Qué *podemos*, pues, afirmar con seguridad? A partir de la evidencia que nos presta la partitura autógrafa, que la obra es única por su alcance y su grandeza, que Bach se implicó enormemente desde el punto de vista personal en su composición y que se había preparado para los retos compositivos sin precedentes que comportaba con su característica exhaustividad. Pero eso no da cuenta en absoluto de la abrumadora experiencia que se deriva de la interpretación de la obra. Ya hemos sugerido que él había preparado a sus oyentes para ello por medio de anticipos y esbozos musicales inconfundibles de temas teológicos en las cantatas que culminaron en el Viernes Santo de 1725 (véase capítulo 9). Hay, como también hemos visto, una posibilidad nada desdeñable—pero carecemos de pruebas para ello—de que la *Pasión según san Mateo* se planificara como parte de su segundo ciclo anual de cantatas para Leipzig, el de 1724-1725, puesto que comparte con él un énfasis en determinados corales escogidos como la base o el eje de cada cantata. La Pasión podría haber sido concebida para su centro—y habría encajado perfectamente en él—, como el tachón de un escudo. Sin embargo, no habría de ser así: tendrían que pasar aún dos años más hasta que se diera a conocer por primera vez. Ya hemos visto cómo los problemas para completarla a tiempo en 1725 tuvieron repercusiones en las cantatas posteriores a la Resurrección, lo que trastocaría la finalización del ciclo de cantatas corales (véase el diagrama «Segundo Ciclo de Leipzig»,

en la lámina 16). Sin embargo, creo que podemos incrementar nuestra comprensión de la *Pasión según san Mateo*—acercarnos a su propósito, a su perfecto entrelazamiento de temas musicales y teológicos—si la abordamos no como una obra aislada, sino desde la perspectiva del ciclo de cantatas. Bach siguió modificándola en el curso de las décadas de 1730 y 1740, nunca de una manera tan drástica como hizo con la *Pasión según san Juan,* pero siempre de forma meticulosa y con una determinación inquebrantable. Una vez más, el solo aspecto que presenta la partitura autógrafa transmite la impresión más poderosa de que la obra obedecía a la intención de dejar la música en un estado que pudiera superar y sobrevivir a su función litúrgica original: parece una entidad estética *sui generis* confiada a la posteridad. Esta impresión se ve apoyada por la potencia de la *Pasión según san Mateo* desde la famosa recuperación de la obra por parte de Felix Mendelssohn en 1829, y que no ha decrecido un ápice con el paso del tiempo.

Después de dos interpretaciones consecutivas en 1724 y 1725 de la *Pasión según san Juan*, con su rápida sucesión de acontecimientos, y de la controversia que parece haber rodeado a dicha obra, es posible que Bach se sintiera inclinado a crear algo que diera a sus oyentes más tiempo para reflexionar y contemplar entre las escenas de los relatos evangélicos. La prueba de fuego para él, por tanto, era si su nueva música para la Pasión—concebida a una escala aún mayor—captaría la atención de los fieles durante dos horas y media. La extensión misma de la *Pasión según san Mateo* y la complejidad de su elaboración musical pueden resultar desalentadoras incluso para quienes la oyen por segunda o tercera vez. Y, como señala John Butt, no deberíamos olvidar, que:

> Una de las mayores ironías en relación con las Pasiones de Bach es que sus audiencias originales estaban mucho menos familiarizadas con el género que nosotros; además—al igual que sucede con todas las obras más famosas de Bach—, es posible que nosotros las hayamos oído muchas más veces de las que lo hicieron los intérpretes originales o incluso el propio Bach.

Esto resulta especialmente cierto en el caso de la *Pasión según san Mateo*: cuando se aborda con las expectativas o el recuerdo de la *Pasión según san Juan,* resulta fácil sentirse desprevenido y desconcertado, incluso excluido. Como oyente, el centro de atención se sitúa en la progresión lineal del relato. Cuando éste se ve interrumpido por los extensos movimientos de contemplación, la estructura de parada y arranque que impone el doble marco temporal del estilo indirecto y la respuesta contemporánea ante los hechos puede resultar desconcertante. ¿Dónde nos encontramos ahora? ¿Es esto un suceso histórico o una respuesta a él? Si se trata de esto último, ¿de quién? ¿De los discípulos de Jesús, de la «Hija de Sión», de la comunidad cristiana o de la humanidad en su conjunto? ¿Y cuándo están sucediendo las cosas? ¿En el primer siglo después de Cristo, en el marco temporal luterano del coral, en las décadas de 1720, 1730 y 1740 de la congregación lipsiense de Bach o en el presente, en el momento en que están afectándonos? A pesar de la cautivadora belleza de los números individuales, la impresión global puede ser la de un ritmo plagado de sacudidas: en cuanto te has metido de lleno en la traición y el juicio de Jesús, el impulso que hace avanzar la acción hacia delante se detiene.

Una pista para comprender la estructura de Bach radica en la eficacia de su ritmo, que es comparativamente más majestuoso y mesurado que el de la *Pasión según san Juan*, y el éxito de cualquier interpretación depende del grado en que se conecta—y reproduce—con ese ritmo en la interpretación sin pérdida alguna de su impulso dramático. Los intérpretes individuales, que se encuentran absolutamente inmersos en los desafíos interpretativos de los sucesivos movimientos—esos radios que se despliegan desde el

buje de la composición—pueden perder fácilmente de vista la forma global de la obra. Pero si el ritmo es el correcto, se ayuda al oyente a ir asimilando cada una de las veintiocho escenas (véase *infra* p. 615) conforme van llegando, y a revivir y deleitarse con el relato de los hechos que narran. Así, en vez de esperar impacientemente a que termine un aria y a que se reanude la historia, empezamos a apreciar la voz que nos insta a identificarnos con el remordimiento, la indignación y el desahogo del dolor articulado por hombres y mujeres individuales que ejercen de portavoces en el curso del drama, y por toda la comunidad que expresa su contrición en los corales. Una vez que, como oyente, te has adaptado al ritmo estructural y a la larga duración, la *Pasión según san Mateo* de Bach puede ser más fácilmente asimilable que la *Pasión según san Juan*. Allí, como vimos, todo es de un dramatismo que no da respiro, pero también incesantemente joánico en su teología: sientes que están cogiéndote del pescuezo (como sucede de hecho en el Evangelio de Juan) y exigiéndote a afrontar grandes cuestiones: la naturaleza de la realeza, de la identidad, o de aquello que sucede cuando la verdad se enfrenta a la falsedad.

Aquí, en la *Pasión según san Mateo,* Bach adopta un enfoque menos polémico, dictado en parte por la aproximación de Mateo, y se muestra decidido a dejar mucho más margen al oyente para procesar el drama, dándole tiempo para reflexionar y asimilar. Mientras que en la *Pasión según san Juan* las arias se encuentran distribuidas de forma irregular—dos breves en rápida sucesión cerca del principio, una tercera para proporcionar una demoledora conclusión a la Parte I, la cima solitaria de «Erwäge» en el punto central (donde el tiempo parece detenerse antes de que se retome rápidamente el drama), y cuatro más agrupadas hacia el final—, aquí se asegura una mayor sensación global de regularidad y estabilidad. Bach acuerda con Picander al comienzo (o incluso le instruye en este sentido) que la mayoría de las arias han de ir precedidas de un *arioso*, a fin de formar un estadio intermedio, como si quisiera prepararse al oyente para el espacio contemplativo que ocupará el aria. Ahora hay tiempo suficiente para saborear la belleza prodigiosa de cada una de ellas en su momento, los timbres sutiles de los acompañamientos *obbligato* y el espectro expandido de respuesta emocional y meditativa que abarcan. Cualquier disminución de la vívida pintura de escenas y el inexorable empuje dramático que disfrutamos en la *Pasión según san Juan* se ve compensado en la *Pasión según san Mateo* por la astucia con que Bach decide personificar estas diversas «voces»—tanto las alegóricas que cantan arias como aquellas que se encuentran atrapadas en el drama propiamente dicho (a éstas suele situarlas en un diálogo)—y por el modo en que mantiene todos estos desplazamientos de tiempo consecutivos, casi simultáneos, en un estado de tensión productiva. La unidad del ritmo es uno de los mayores logros de la *Pasión según san Mateo*: Bach sabe exactamente cuándo y cómo modificar la forma *da capo*, cuándo elidir y anular las cesuras naturales en el texto asegurándose de que no haya falsas paradas, ni rupturas cadenciales innecesarias, de tal modo que se mantenga el impulso hacia delante. Al contrario que Telemann, que rellena la forma *da capo* ateniéndose a las normas y no se muestra especialmente preocupado por construir diversos clímax, las repetidas reinvenciones de la forma *da capo* por parte de Bach se asemejan a las reelaboraciones infinitamente creativas de la forma sonata en manos de Mozart y Beethoven.

Es la capacidad de Bach para ver todas las posibilidades del material de forma simultánea y reunir tantos hilos conjuntamente en un momento dado lo que resulta tan impresionante en la *Pasión según san Mateo*: su capacidad de combinar juicios de un tipo práctico con consideraciones de estructura, exégesis teológica y ritmo narrativo, hasta llegar incluso al timbre concreto de voz que decide adoptar cuando se dirige a su congregación específica de oyentes en este día

crucial del calendario eclesiástico. Con la liturgia reducida a tan sólo unas pocas plegarias e himnos para abrir y cerrar el servicio, y con el sermón, a pesar de su considerable duración, situado en el punto central, se trataba para él de la prueba definitiva para justificar la gran defensa de la música por parte de Lutero: que sus notas «hacen que el texto cobre vida».[3] Ésta era su oportunidad de mostrar, tal como lo expresó el poeta Hunold (su antiguo colega en Cöthen), que «la música hermosa puede inculcar una mejor impresión en los corazones de las personas».[4]

Inevitablemente, esto nos hace volver sobre la cuestión de cuán eficazmente conseguía Bach captar la atención de sus oyentes: ellos, por supuesto, *oían* todo, pero ¿se tomaban la molestia de *escuchar*? ¿Cuánto asimilaban y en qué medida estaban conformes con su aproximación, y cómo se habría diferenciado cualquiera de estos aspectos del modo en que reaccionaron sus contemporáneos a otras músicas para la Pasión en otros lugares de Alemania o en el sur católico? Naturalmente, no tenemos ninguna manera de saberlo con certeza. Ya hemos visto que los lipsienses se aferraron a sus antiguos rituales del Viernes Santo—esas meditaciones en canto llano y la prolongada interpretación cantada de himnos estróficos—y se resistieron a la moda del aluvión de oratorios para la Pasión concertados hasta la última etapa de Kuhnau como *Cantor*. Un año después de la llegada de Bach, el servicio de Vísperas del Viernes Santo se había convertido de repente en el momento musical culminante del año. La *Pasión según san Mateo* de Bach era, en esencia, un largo *concert spirituel*.*

* Aquí hay que trazar un paralelismo con los oyentes actuales, algunos de los cuales buscan sumergirse en un único y gradual desvelamiento cultural, como el que proporciona sin duda la *Pasión según san Mateo*: consigue crear espacio y tiempo lejos del ajetreo de los constantes bocaditos sonoros y de que seamos constantemente bombardeados por ruidos que llegan en forma de cortas y certeras puñaladas.

En el capítulo anterior contrastamos la situación en Leipzig con la extraordinaria popularidad del libreto para la Pasión de Brockes en otras ciudades de Alemania, especialmente en las más cosmopolitas cortes ducales y en puertos mercantiles como Hamburgo. Como vimos, no había recurso literario o imagen poética explícita que Brockes dejara de utilizar en su evocación gráficamente realista del dolor de Jesús, ni truco retórico que evitara si podía servir para intensificar la reacción del oyente. Sin embargo, a pesar de que Bach optara por parafrasear e incorporar algunos de los versos de Brockes en su *Pasión según san Juan*, su enfoque era en esencia diferente de los deTelemann o Stölzel, por ejemplo, no debido a algún tipo de disminución de la retórica, sino a una mayor concentración de sustancia musical, tal como ilustra su *Pasión según san Mateo.* Pero lo cierto es que el tipo de oyentes que acudía a las dos principales iglesias de Leipzig era probablemente un público muy diferente del que abarrotaba la famosa Drillhaus, que reunía a individuos deseosos de degustar los modos contrastantes en que cuatro compositores rivales habían puesto música al libreto de Brockes. Sin conservar siquiera la apariencia de función litúrgica, había un elemento de solaz para los asistentes a estas veladas sucesivas de entretenimiento «espiritual». En cualquier caso, ¿quiénes eran estos *Stadtbürger* de Hamburgo? Se dice que eran cultivados, instruidos y exigentes, «conscientes de la tradición protestante [aunque] ya no se sentían satisfechos con su forma eclesiástica tradicional [...] ya no aceptaban ciegamente las verdades religiosas [pero] necesitaban recuperarlas por medio de la experiencia emocional».[5] Puesto que el público de Brockes lo conformaban sofisticados hamburgueses, pensó que tenía libertad para jugar con un fenómeno que caracterizaría muy pronto a gran parte de la Europa de la Ilustración y avivó los rescoldos de una fe balbuceante por medio del flagrante énfasis en los aspectos físicos del sufrimiento de Jesús, que describe con los detalles más escabrosos. El típico *Stadtbürger* de Leipzig en

época de Bach era, por contraste, una persona más conservadora y abiertamente piadosa, que no tenía ninguna necesidad de que le proporcionaran una alta dosis de tales estimulantes psicodélicos. Podía darse por hecho que se le encontraría en su banco asignado de la iglesia: era un miembro de una sociedad urbana conscientemente estratificada y provinciana. Sin duda familiarizado con todas las palabras bíblicas y las alusiones a las Escrituras, y con la mayoría de los corales, si no con todos, que se incluían en la música figurada de Bach, en sus manos estaban los *Textos de la Música para la Pasión según el Evangelista Mateo en las Vísperas del Viernes Santo en la Iglesia de Santo Tomás*, del poeta Christian Friedrich Henrici, alias Picander, el colaborador literario más habitual de Bach.*

La cuestión es, por tanto, si nuestro *Stadtbürger* estaba dispuesto a aceptar y abrazar la música para la Pasión de Bach en sus sucesivas formulaciones y era capaz de la prolongada concentración requerida para avenirse con sus complejidades. En su autobiografía, el pastor Adam Bernd escribió:

> Dicen que los congregantes veían perturbadas sus devociones porque sus pensamientos se centraban en el deseo de estar en otro lugar ya que, como no conocían el himno, no podían cantarlo. [...] «¿No es esto acaso más que una queja contra los himnos diferentes y novedosos?», preguntó en cierta ocasión un ciudadano camino de su casa.[6]

* Los textos se hallaban incluidos en las pp. 101-112 del segundo volumen de sus *Ernst-Scherzhaffte und Satyrische Gedichte*, publicadas por primera vez en 1729, una fecha utilizada por los anteriores estudiosos de Bach como prueba de cuándo se produjo la primera interpretación de la *Pasión según san Mateo* de Bach, por más que esta fecha «bien establecida» «no se apoye en nada más que en una conjetura no verificable», como mantuvo Joshua Rifkin en 1975: «la obra podría haber nacido igualmente en 1727 o en 1729», concluyó (J. Rifkin, «The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion», *The Musical Quarterly*, vol. 61, n.º 3, julio de 1975), o, como yo he sugerido más arriba, en una fecha tan temprana como 1725, aunque no pudo completarla según el calendario previsto.

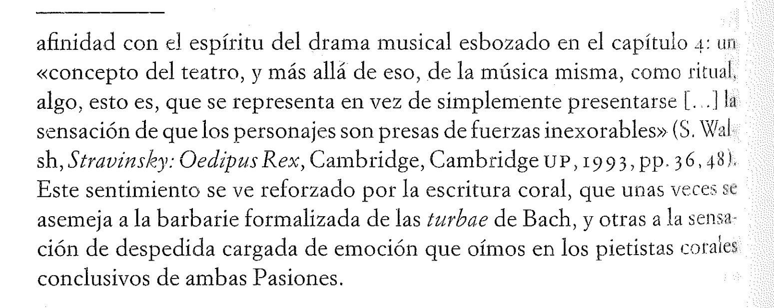
¿Deberíamos tomar esto al pie de la letra o preguntar si, en el fondo, no podría haberse tratado de una sensación de exclusión parcial? Está claro que una obra tan extensa y exigente como cualquiera de las dos grandes composiciones de Bach sobre la Pasión constituía una hazaña en términos de resistencia para cualquier oyente que se sentara pasivamente en duros bancos de madera en una iglesia sin calefacción a finales de marzo. Es posible que conocer las ocho diferentes melodías corales que Bach entretejió en su interior resultara tranquilizador, pero, en cualquier caso, en cuanto miembros de la congregación, no se esperaba que los fieles cantaran durante los corales como en los viejos tiempos (y, si lo hicieron, debieron de sentirse un tanto confundidos por las extrañas tonalidades, por la manera a veces desconocida de enyuntar verso y melodía, o por la pura complejidad de las armonizaciones de Bach).

Sin ninguna concesión a los trucos teatrales, Bach ofrece a su audiencia un extraordinario despliegue de reconstrucción dramática. Valiéndose de las técnicas que había utilizado en la *Pasión según san Juan* y en las más dramáticas de sus cantatas religiosas, Bach aborda su tarea con el talento del dramaturgo nato. Los antiguos griegos veían sus rituales teatrales desde los bancos de piedra de sus teatros; los sajones del siglo XVIII contemporáneos de Bach se sentaban durante casi tres horas en sus bancos de madera mientras llovían sobre ellos los misiles musicales del compositor. Al igual que los griegos educados, íntimamente familiarizados con la tragedia de Edipo—su violencia sangrienta, su atrocidad moral y el grado de aflicción y degradación* de su héroe podían se-

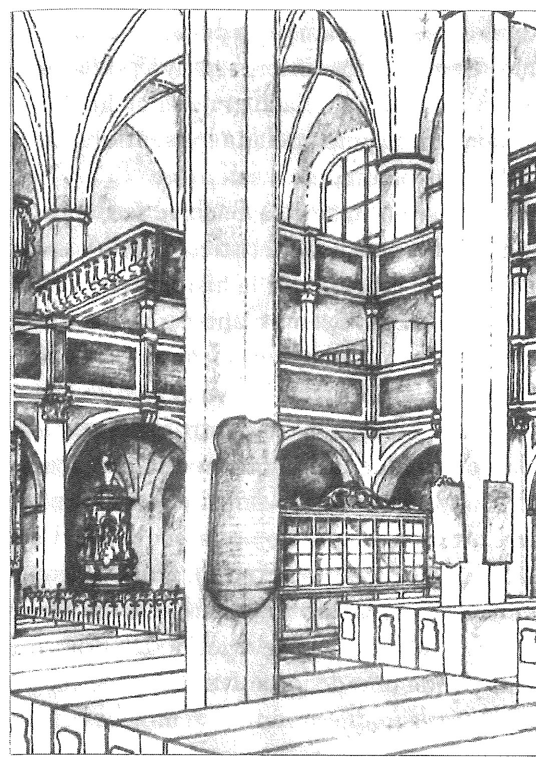
* Ésta es una característica que Stravinski, hiperconsciente de la banalidad que acechaba en tantas óperas del siglo XIX, capturó en su soberbia «ópera-oratorio» en dos actos *Oedipus Rex* (1927), una obra que revela su

guir atrayendo su interés pues, gracias a la lenta y controlada progresión del relato de Sófocles, era como si se vivieran por primera vez—, los oyentes lipsienses de Bach, que conocían cada centímetro del camino al Calvario, podían, del mismo modo, seguir sintiendo una intensa emoción mientras lo escuchaban. Los cimientos de la ciudad quedan al descubierto, ya se trate de la Atenas del siglo V a. C. o de la Leipzig de la década de 1720, en el mismo reconocimiento ritual de culpa, que vuelve a contarse y a estabilizarse por medio de su interpretación y transformación en arte. Del mismo modo que compramos entradas para *El rey Lear* y salimos aleccionados, sensibilizados y mortificados, también los lipsienses (con su teatro de ópera cerrado durante los seis últimos años) acudían en masa a la Thomaskirche el día de Viernes Santo, confiados en que la emoción y la desgarradora sucesión de hechos del drama humano que iban a vivir seguiría dejándolos subyugados, perfectamente sabedores de que iban a sentirse acongojados (y quizá decepcionados si se daban cuenta de que no lo estaban).

La cuestión era: ¿podía reanimar la música para la Pasión de Bach las convenciones del relato de la Pascua y, por extensión, del mito trágico, y reavivar esos «hábitos de imaginación y reconocimiento simbólico» que resultan esenciales para el desarrollo del drama musical?[7] Al ofrecer su interpretación desde la galería del órgano situada en el extremo occidental de la iglesia, Bach y sus músicos tenían únicamente



afinidad con el espíritu del drama musical esbozado en el capítulo 4: un «concepto del teatro, y más allá de eso, de la música misma, como ritual, algo, esto es, que se representa en vez de simplemente presentarse [...] la sensación de que los personajes son presas de fuerzas inexorables» (S. Walsh, *Stravinsky: Oedipus Rex*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, pp. 36, 48). Este sentimiento se ve reforzado por la escritura coral, que unas veces se asemeja a la barbarie formalizada de las *turbae* de Bach, y otras a la sensación de despedida cargada de emoción que oímos en los pietistas corales conclusivos de ambas Pasiones.



Una reconstrucción de la sección noroccidental de la Thomaskirche en la época de Bach muestra una de las dos galerías enfrentadas con balaustradas para los instrumentistas y, a la derecha, palcos con bancos privados reservados para los concejales.

una visión parcial de la congregación y de los cantantes situados en el centro divididos antifonalmente por el coro, los instrumentos de viento ubicados en una galería elevada en el muro norte, la cuerda en la equivalente en el sur, respondiéndose y escuchándose unos a otros, e inmersos en un intercambio dialéctico. Los *Thomaner* no eran una compañía de actores, ni un número circense, ni, por supuesto, llevaban máscaras ni disponían de un vestuario teatral. Sin embargo,

ni la ausencia de un escenario ni la peculiar configuración arquitectónica de su espacio interpretativo podía disimular el hecho de que la música de Bach era esencialmente dramática: música concebida para apelar a los sentidos de sus oyentes e incluso, ocasionalmente, asaltarlos.

Desde el principio mismo, a Bach se le había advertido que no compusiera música operística,* aunque su propósito era indubitable: representar la historia de la Pasión dentro de las mentes de sus oyentes, afirmar su pertinencia para los hombres y mujeres de su tiempo, abordando sus preocupaciones y temores y dirigiéndoles hacia el solaz y la inspiración que pueden encontrarse dentro de la narración de la Pasión. Como luterano, sabía que no era con actos de contrición, ni con «buenas obras», ni siquiera por medio de la Misa (que Lutero describió como la «cola del dragón»: un desafío habría de esperar a otro día), como el creyente podía aproximarse o conmemorar el sacrificio que Cristo padeció por él en el Calvario; era reviviendo los dolorosos sucesos en todos y cada uno de los aniversarios de ese sacrificio, algo en lo que nada podía superar a su música llegado el momento de ayudar a sus oyentes a conseguirlo.† Se trataba de

* Las actas del Concejo de Leipzig para el día 22 de abril de 1723 están redactadas de tal forma que dejan absolutamente claro que una condición del concejal Steger para votar por Bach como *Cantor* era que «no habría de hacer composiciones excesivamente teatrales» (BD II, n.º 129; NBR p. 103). Hemos visto repetidamente en los capítulos anteriores cómo Bach hizo por completo caso omiso de esta interdicción en sus cantatas y Pasiones.

† El libretista ocasional de Bach, el pastor Erdmann Neumeister, mantenía que «lo que leemos sobre el sufrimiento y la muerte de Cristo en la historia de la Pasión, y lo que oímos sobre ello en los sermones durante este tiempo de Cuaresma, debemos tomarlo todos como algo que ha sucedido por nuestra causa y que se ha hecho como un acto de redención» (prólogo a *Solid Proof that Christ Jesus has Rendered Satisfaction for Us and Our Sins,* citado en J. Pelikan, *Bach among the Theologians*, Filadelfia, Fortress Press, 1986, pp. 94-95).

un sentimiento capturado por el coro en la música de Bach para las palabras *Drum muss uns sein verdienstlich Leiden | Recht bitter und doch süße sein* ('Por eso su sufrimiento, que nos beneficia, | debe ser muy amargo, aunque dulce para nosotros', n.º 20). Porque la *Pasión según san Mateo* de Bach se sitúa más allá del dogma y mucho más allá de la doctrina sectaria, descollando sobre la liturgia que legitimó inicialmente su existencia.

Al igual que sucede con la *Pasión según san Juan*, se concede primacía a las palabras bíblicas. Bach equilibró el hilo central, el relato que hace Mateo de la historia de la Pasión, con respuestas instantáneas y reflexiones más mesuradas por parte de los espectadores involucrados a fin de acercarla al presente. Al igual que todo buen narrador, Bach sabía exactamente cómo jugar con las expectativas de sus oyentes: cómo mantenerlos en suspense, cómo contar y luego volver a contar la historia desde ángulos diferentes. Tal como harían luego novelistas como Flaubert y Arundhati Roy, Bach proporciona una sucesión de subjetividades para ayudar al lector-oyente a vivir el drama desde perspectivas cambiantes. En la anterior *Pasión* era el relato especial como testigo de Juan el que confería a la obra su autenticidad e intensidad, mientras que la irregular ubicación de arias y corales reforzaba este suspense. Con la versión de Mateo llega un reparto más amplio y el *pathos* humano añadido de Jesús presentado como «un hombre de aflicciones». Resultaría difícil mejorarlo como un drama esencialmente *humano*, en el que se dan cita una lucha y un desafío inmensos, traición y perdón, amor y sacrificio, compasión y piedad: la materia prima con que la mayoría de las personas puede identificarse al instante. En ocasiones la música de Bach sugiere una relación casi física con los huesos y la sangre de los hechos, que da vida tanto a la narración de Mateo como a la reacción horrorizada de sus comentaristas imaginados, de tal modo que «temblamos, sentimos

frío, derramamos lágrimas, nuestros corazones se aceleran, apenas podemos respirar».*

¿Qué es lo que podía producir ahora Bach en su movimiento inicial que se equiparara a la poderosa visión de Cristo en majestad en la *Pasión según san Juan*? Su visión fue en esta ocasión de un orden diferente, una visión alegórica de cómo ascendían los fieles al monte Sión en su camino hacia la ciudad santa de Jerusalén. Al igual que hizo con muchas de las cantatas de su Segundo Ciclo de Leipzig, Bach construye su pórtico en forma de fantasía coral, pero con un palpitante pedal en el estilo de un *tombeau* francés.[8] Esto puede verse como un *exordium*, una «elevación» metafórica para anticipar el modo en que Cristo será pronto elevado a la Cruz, un llamamiento al oyente devoto para que se «abra» y, como en Homero, una invocación a las musas poéticas. Se percibe la riqueza de experiencia que Bach había acumulado en dos o tres años frenéticos, dedicado a la composición de cantatas, pero también su esfuerzo por superar todo lo que había escrito anteriormente. Este poderoso y evocador lamento, que recuerda en sus gestos musicales grandilocuentes a BWV 198, la *Trauer-Ode* (véase capítulo 7, p. 340), resulta ser un microcosmos de la nueva Pasión, que comprende tanto su sesgo teológico concreto como la estructura musical que Bach adjudica a cada uno de los movimientos posteriores. Ignoramos si la decisión de enlazar la interpretación tradicional de Cristo como el novio alegórico (Cantar de los Cantares) con la de su identidad como el cordero sacrificial—«Es traído como un cordero al matadero [...] así que no abría la boca» (Isaías 53, 7)—fue una idea suya o de Picander. Lo que sí sabemos es que el punto de partida de Bach—que debe de haber discutido y acordado con Picander en un principio—es el concepto de diálogo, un procedimiento que ya había probado de forma fructífera en dos movimientos de su *Pasión según san Juan* (entre su bajo solista y el resto de los cantantes; véase *supra*, p. 578) y ahora desarrollado hasta el punto en que condujo de manera lógica a una eventual división en dos coros, cada uno de ellos con su propio conjunto instrumental de apoyo.

Una vez más, el modelo literario evidente fue el libreto para la Pasión de Brockes de 1711, que plantea diálogos entre «los Creyentes» y «la Hija de Sión»; sin embargo, lo cual resulta interesante, ninguno de los compositores que habían puesto música al texto de Brockes (Keiser, Händel, Telemann, Mattheson o Stölzel) aprovecharon esta oportunidad para componer para coros antifonales. Lo que resulta aquí fascinante es el modo en que Picander, aunque manifiestamente influido por Brockes, modifica los pronombres: al cambiar los «Creyentes» de Brockes, por el «Alma [individual]»—a la que asigna un «aria»—en un diálogo con las «Hijas de Sión». Evidentemente, Bach sentía una necesidad de convertir este prólogo en un lamento *comunitario* (para fuerzas plurales, en otras palabras). Fuera como fuera ideado original o posteriormente, la intención de Bach es que su primer coro hable por toda la comunidad de creyentes—expresando en voz alta una autoacusación por parte de la humanidad en su conjunto—, así como por el alma individual y por la novia del Cantar de los Cantares, que ha de perder a su prometido en el día

* La cita procede del artículo «As Flowers in Sunlight» ('Como flores al sol'), *The Guardian*, 23 julio de 2005, en el que Philip Pullman plantea una apasionada defensa del teatro infantil y del arte de adaptar historias para los escenarios. Tan sólo en el teatro, mantiene, pueden encontrarse «historias poderosas con vívidos personajes y sucesos actuales», que «siempre encontrarán un público, ya sea joven o viejo»; de modo que los directores de escena «hacen muy bien en registrar toda la literatura de arriba abajo en busca de ellos». «La importancia de valorar y preservar una conexión física, sensual, con las cosas fue algo en lo que puse un gran énfasis en *La materia oscura*, y era eso justamente lo que quería. Este tipo de experiencias tienen una profunda importancia para nuestro pleno desarrollo como seres humanos».

de su boda. Entretanto, las «Hijas de Sión», confiadas a su segundo coro, también parecen representar en su tratamiento musical a ese «numeroso grupo de personas, y de mujeres, que también lloraron por él y se lamentaron»: aquellos que siguieron a Jesús durante todo su camino hasta el Gólgota (Lucas 23, 27). Implícitas, pero sin que Bach les pusiera música, se hallan las palabras de Jesús: «No lloréis por mí, sino por vosotros y por vuestros hijos».*

Visto de este modo, el coro inicial de Bach se nos presenta como un inmenso fresco—un equivalente auditivo, por ejemplo, de un gran retablo de Veronese o Tintoretto—en el que, con Albert Schweitzer, podemos distinguir cómo Jesús es conducido preso por la ciudad recorriendo la *Via crucis*, mientras las voces de la multitud se llaman unas a otras en una trágica antifonía.[9] La música parece absolutamente completa—una estructura arquitectónica con un preludio coral superpuesto sobre un coro autónomo a cuatro voces—y nos maravillamos al comprobar con qué suavidad deja espacio para una serie de diálogos antifonales entre sus dos coros y orquestas. Pero aún faltan más cosas: en el momento en que el primer coro se refiere a Jesús como un «novio» y luego «como un cordero», Bach introduce un tercer coro con el coral «Oh, Cordero de Dios, inocentemente sacrificado» en lo que supone una abrupta expansión del espectro sonoro: Sol mayor dentro de un contexto de Mi menor.† Cantado al unísono por un grupo de tiples (*soprano in ripieno*) dispuestos en la galería del órgano «nido de golondrina» de la Thomaskirche, entonces situado (ya no, desgraciadamente) a toda una nave de distancia al este del espacio principal que ocupaban los intérpretes. El efecto debió de ser asombroso: un empleo mágico del espacio y la acústica, muy similar al de aquellas famosas antifonías policorales venecianas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XVI por Andrea y Giovanni Gabrieli para explotar la misteriosa configuración espacial de la Basílica de San Marcos. Sin embargo, el objetivo de Bach no se limita a una expansión espacial de las sonoridades. Al elegir superponer a su fresco coral el intemporal *Agnus Dei* de la liturgia en su versificación alemana—que ya se habría oído horas antes ese mismo día en la conclusión del servicio matutino—, podía contrastar la Jerusalén histórica como el escenario del inminente juicio y Pasión de Cristo con la ciudad celestial cuyo soberano, según el Apocalipsis, es el Cordero. El repetido reconocimiento de culpa—*auf unsre Schuld* en el Coro 1—se ve respondido bajo la bóveda gótica por los niños: *All Sünd hast du getragen* ('Has soportado todos los pecados [...]. Ten piedad de nosotros, Jesús'). Ésta es la dicotomía esencial—el inocente Cordero de Dios y el mundo de la humanidad errante cuyos pecados debe soportar Jesús—que subyacerá a toda la Pasión, el sino de uno uncido al de los otros. Bach le confiere aquí una forma tonal

* Como escribe Eric Chafe: «Lutero se refería a menudo a este pasaje—en dos ocasiones en su sermón sobre la Pasión—para señalar que la Pasión estaba concebida para despertar en el creyente la conciencia del pecado, no la simple lamentación por los sufrimientos de Jesús o la indignación por la traición de Judas» (E. Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, p. 364).

† Robert Levin observa que «la decisión de Bach de combinar el coral en Sol mayor con el material principal en Mi menor engendrará un efecto desgarrador deliberado cuando las exigencias tonales de los distintos elementos de la pieza tiren en direcciones opuestas». Levin muestra de forma convincente que Bach «no está esforzándose por conseguir la circularidad [la tesis de K. Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow*, Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 45-59], sino la *continuidad,* en la que la sensación tanto de sincronización como de tiempo parece atrapada en un drama con un implacable movimiento hacia delante» (JAMS, vol. 63, n.° 3, primero de diciembre de 2010, p. 665). «En cuanto a la teoría [de Berger] de que la obra en su conjunto suspende el tiempo al plegar pasado, presente y futuro en un solo nivel de Ahora, ¿no puede predicarse lo mismo en última instancia de toda interpretación, ya sea una obra de teatro, una ópera, un ballet o una pieza de música instrumental, e independientemente del estilo?» (p. 666).

simbólica añadida, al elegir Mi menor para la fantasía coral principal y Sol mayor para el *Agnus Dei*: distintas, coexistentes, enfrentadas, pero nunca resueltas. Él ha enseñado sus cartas. Ahora ya puede empezar la narración bíblica.

Desde el comienzo se nos ofrecen nuevas y marcadas yuxtaposiciones de textura y sonoridad: recitativo *secco* que forma amplios arcos para el narrador, un «halo» de instrumentos de cuerda a cuatro voces para rodear cada una de las frases de Jesús, tensas intervenciones antifonales de la multitud (a veces dividida, como en el n.º 4b, entre sumos sacerdotes y escribas), una reducción a un solo coro para los discípulos (n.º 4d) y una nueva reunión conjunta para la plegaria colectiva. Pronto podemos distinguir cómo van emergiendo una serie de modelos trifoliares: narración bíblica (en recitativo), comentario (en *arioso*) y oración (en aria). Gradualmente, empiezan a adoptar la apariencia de una secuencia ordenada de escenas diferenciadas, como si se hubieran tomado prestadas de la ópera contemporánea, cada una de las cuales avanza hacia una respuesta a la narración inmediatamente anterior, ora individual (aria), ora colectiva (coral). Aquí existían numerosos precedentes para dividir la narración evangélica en «actos» separados. Johann Jacob Bendeler, por ejemplo, propuso una división del relato de Mateo en seis «acciones» principales:[10] la preparación de la Pasión; el Jardín (*Actus hortus*); el juicio en el sanedrín (*Actus pontifices*); el juicio romano (*Actus Pilatus*); la Crucifixión (*Actus crux*); el enterramiento (*Actus sepulchrum*). Aunque el autógrafo de Bach no indica unas subdivisiones tan marcadas, ésta podría ser una manera útil de esbozar el perfil estructural de la Pasión, igual que en una *tragédie lyrique* del contemporáneo francés de Bach, Rameau, conformada por un prólogo y cinco actos, cada uno de ellos dividido a su vez en escenas:*

* El libreto de Picander—que se ponía a la venta para que pudiera comprarlo la congregación—se publicó como el segundo volumen de sus *Ernst-*

PARTE I

«EXORDIUM»

Coro	«Kommt, ihr Töchter»	n.º 1

PRÓLOGO-La preparación de la Pasión (Mateo 26, 1-29)

Esc. I	Jesús predice su Crucifixión	n.os 2-3
Esc. II	La conspiración para matar a Jesús	n.os 4a-4b
Esc. III	La unción en Betania	n.os 4c-6
Esc. IV	La traición de Judas	n.os 7-8
Esc. V	La preparación de la Pascua judía	n.os 9a-10
Esc. VI	La Última Cena	n.os 11-13

ACTO I-«ACTUS HORTUS»-«Acto del jardín» (Mateo 26, 30-56)

Esc. I	El Monte de los Olivos I	n.os 14-15
Esc. II	El Monte de los Olivos II	n.os 16-17
Esc. III	Getsemaní: Jesús advierte a sus discípulos	n.os 18-20
Esc. IV	La Agonía en el Jardín I: Jesús se dirige por primera vez a Dios	n.os 21-23

Scherzhaffte und Satyrische Gedichte (Leipzig, 1729). Contiene sus propios versos madrigalescos, pero ninguno de los textos bíblicos y tan sólo dos corales; sin embargo, en los pies de sus textos para las arias, se refiere a los hechos que acaban de suceder en la narración evangélica (por ejemplo, «después de que la mujer hubiera ungido a Jesús» y «después de que Jesús haya sido apresado»), lo que le sirve para indicar sus ideas sobre el andamiaje estructural de la Pasión. Hay algunas lagunas y errores de cálculo, como al final de la Parte I, donde, al colocar el «Sind Blitze, sind Donner» como su clímax—una idea apasionante en sí misma—, Picander muestra que había olvidado que hay una extensa intervención de Jesús (Mateo 26, 52-54) que debe encajarse en este punto (véase 622; y véase U. Leisinger, «Forms and Functions of the Choral Movements in J. S. Bach's *St Matthew Passion*», en D. R. Melamed (ed.), *Bach Studies*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, vol. 2, pp.76-77).

Esc. v	La Agonía en el Jardín II: Jesús se dirige por segunda vez a Dios	n.os 24-25
Esc. VI	Traición y arresto de Jesús	n.os 26-27a
Esc. VII	La dispersión de la multitud	n.os 28-29

(Sermón)

PARTE II

«EXORDIUM»

Aria	«Ach! nun ist mein Jesus hin!»	n.os 30

ACTO II-ACTUS PONTIFICES-«Acto de los Sumos Sacerdotes» (Mateo 26, 57-75)

Esc. I	Jesús ante Caifás	n.os 31-32
Esc. II	Deposición de falsos testimonios	n.os 33-35
Esc. III	Falsa acusación y burlas	n.os 36a-37
Esc. IV	Negación de Pedro	n.os 38a-40

ACTO III-«ACTUS PILATUS»-«Acto de Pilato» (Mateo 27, 1-29)

Esc. I	Remordimiento de Judas	n.os 41a-42
Esc. II	Jesús ante Pilato	n.os 43-44
Esc. III	Pilato se enfrenta a la muchedumbre	n.os 45a-46
Esc. IV	El dilema de Pilato	n.os 47-49
Esc. V	Pilato sucumbe a las exigencias de la multitud	n.os 50a-52
Esc. VI	Simulacro de coronación de Jesús	n.os 53a-54

ACTO IV-«ACTUS CRUX»-«Acto de la Cruz» (Mateo 27, 30-50)

Esc. I	Vía Dolorosa	n.os 55-57

Esc. II	Gólgota	n.os 58a-60
Esc. III	La muerte de Jesús	n.os 61a-62

ACTO V-«ACTUS SEPULCHRUM»-«Acto del Sepulcro» (Mateo 27, 51-60)

Esc. I	Terremoto y revelación	n.os 63a-65
Esc. II	El enterramiento de Jesús	n.os 66a-66c

«CONCLUSIO»

Recit.:	«Nun ist der Herr zur Ruh gebracht»	n.º 67
Coro:	«Wir setzen uns mit Tränen nieder»	n.º 68

Al igual que sucede con la ópera barroca, cada «acto» implica un cambio de escena o de localización y un reajuste de los principales intérpretes. Las «escenas» individuales en que Bach parece dividir los cinco «actos» de la narración de Mateo son de extensión variable. Por ejemplo, el elemento puramente narrativo en la cuarta escena del *Actus Pilatus*—el punto de inflexión de la Parte II, cuando la suerte de Jesús es muy incierta—no ocupa más que dos compases (n.º 47). Pero para Bach cada «escena» requería evidentemente algún tipo de clarificación y comentario, como si él, como un espectador involucrado, tuviera que apartar temporalmente sus ojos de la acción: tiempo suficiente para Bach—y para nosotros—para reflexionar sobre sus implicaciones. Éstos eran los momentos esenciales en que recurrió a Picander: para glosar el extenso relato de la Pasión con reflexiones poéticas con las que pudiera fácilmente identificarse la congregación y para llenar a renglón seguido esas reflexiones con música contemplativa o para coronar las escenas con un coral en momentos (hay catorce en total) en los que Bach pensaba que era pertinente una reflexión de la congregación. De este modo, sus oyentes podían asentir con los sentimientos—o responder a

ellos—que habían sido expresados por el cantante en el número anterior por medio de himnos que incidían sobre ellos y que les resultaban familiares.

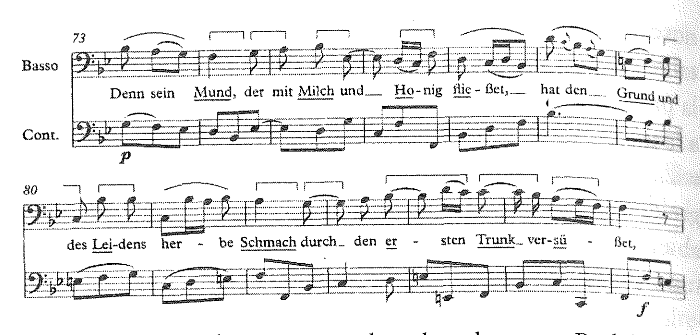
El tipo y el carácter de los comentarios contemplativos insertados por Picander y a los que luego pondría música Bach varían enormemente, tanto al recorrer el camino de la Cruz como, al mismo tiempo, al articular los tres estadios de la «Meditación sobre la Pasión de Cristo» de Lutero: primero, aceptación y reconocimiento del pecado; segundo, el crecimiento de la fe por medio del amor y el alivio de nuestros pecados en Cristo; y tercero, ver la Pasión de Jesús como el modelo para el amor cristiano.[11] Así, la pareja *arioso*/aria inicial de la Parte I—«Du lieber Heiland, du» (n.º 5), seguido de «Buß und Reu» (n.º 6)—sitúa el énfasis en la culpa no de un modo abstracto y externo a la acción, sino en respuesta a la disputa entre los discípulos sobre el «desperdicio» del precioso ungüento. Incluso en un momento tan temprano, Bach logra llevar la acción y reacción al presente, reforzando la sensación de culpa (*Buß*) y remordimiento (*Reu*) por medio de los perfiles de la línea melódica del aria: breves frases epigramáticas con énfasis variables, que tienen pocas cosas en común con el *ritornello* de las flautas y que transmiten realmente la impresión de una reacción espontánea. Bach encuentra un medio inicial para transmitir cómo cuerpo y espíritu se parten (*knirscht*) en dos, algo que se convertirá en un elemento esencial de su *Pasión según san Mateo.*

La segunda aria, «Blute nur» (n.º 8), se refiere a la conexión directa entre la inocencia y el sufrimiento de Jesús, y al modo en que el hombre ha desempeñado un papel decisivo en su traición. Retoma el tema del Cordero sacrificial del coro inicial—de la sangre inocente derramada—y añade a ello la imagen de la serpiente que mama en los pechos de una madre. La figura de Judas, un cabecilla de la comunidad y un amigo al que Jesús favorece y que se dispone a traicionarlo, se encuentra implícita, pero también lo estamos todos

nosotros por identificación. La tercera interpolación, en total contraste, se mueve de las lágrimas ante la perspectiva de la partida inminente de Jesús (el *arioso* «Wiewohl», n.º 12) a la gratitud por la institución de la Eucaristía (el aria «Ich will dir», n.º 13). Se trata de la única aria auténticamente alegre de la Pasión, lo que resulta muy adecuado; y es también abiertamente sexual en las imágenes que contiene: la idea de fundirme o «sumergirme en ti».

La cuarta pareja—«O Schmerz» (n.º 19) y «Ich will bei meinem Jesus wachen» (n.º 20)—llega en el centro mismo de la Parte I y vuelve a construirse en forma de diálogo. En respuesta a la exhortación a velar y orar que expresa Jesús en Getsemaní, el tenor representa al vigilante nocturno, que observa el alma torturada de Jesús y se muestra decidido a permanecer atento (exactamente igual que habían hecho profesionalmente varias generaciones de antepasados de Bach como *Türmer*). Sin embargo, como deja claro el coro que responde delicadamente, él es impotente y no puede aliviar la carga del pecado, que, insistió Lutero, la humanidad pone sobre los hombros de Jesús por medio de la fe en su resurrección. Esto lo imbuye de un elemento misterioso, casi como si estuviera produciéndose un drama con sordina a una cierta distancia de la acción principal: la «Agonía en el Jardín» de Cristo y su aceptación del papel que está llamado a desempeñar como Salvador.

La quinta pareja (n.os 22 y 23), una reacción ante el agónico llamamiento de Jesús a su Padre para que aparte de él el cáliz, expresa el vivo deseo del creyente de participar en el sufrimiento de Cristo y aceptar la exhortación de Lutero a seguir el camino de la Cruz. Amargor y dulzura—de gusto y de experiencia—se yuxtaponen; pero, al aceptar beber de la «copa del amargor de la muerte», Jesús la endulza y la ofrece al conjunto de la humanidad. La línea melódica del aria se tambalea de un lado a otro en una imitación embriagada del momento en que se bebe del cáliz: aquí con una séptima



Se han añadido corchetes para resaltar el modo en que Bach hace balancear la parte fuerte a uno y otro lado de las barras de compás a fin de preservar el correcto énfasis verbal.

ascendente—a la manera de un yódel tirolés—, allí con una sucesión de énfasis embriagados en una sola palabra (*gerne*, 'alegremente'), así como un pulso constantemente cambiante que oscila a uno y otro lado de la barra de compás, apenas se enmarca dentro de las convenciones de la dignidad barroca. Pero aparta nuestra atención de la banalidad del pareado de Picander, siempre y cuando, claro está, el cantante avance con fluidez por las astutas hemiolias de Bach e ignore las divisiones de versos del poeta: «*Gerne will ich mich bequemen, | Kreuz und Becher anzunehmen*» ('Alegremente me voy a prestar | a cruz y copa aceptar'). La sección B del aria allana algunas de las ebrias irregularidades anteriores (aparte de «*des Leidens herbe Schmach*», 'la amarga venganza del sufrimiento'), pero lanza un nuevo desafío al cantante para que perfile la melodía sin perder la forma y la línea globales en ritmo ternario (véase *supra*).

La Parte I culmina con el tercer diálogo estratégicamente situado, «So ist mein Jesus nun gefangen» (n.º 27a). Aquí el violonchelo y el contrabajo—el sustrato de la música—guardan silencio, dejando que sea la cuerda aguda a modo de *bassetchen* la que retrate los pasos tambaleantes de Jesús, zaran-

deado y empujado por hombres armados durante todo el camino desde Getsemaní hasta la sala de juicios, donde en breve habrá de afrontar el juicio del sanedrín. La soprano y el contralto del Coro I se unen en un desolado lamento por el cautivo (y al hacerlo así se permiten ese «modo erróneo de meditar sobre la Pasión» contra el que lanzó Lutero sus admoniciones), al tiempo que una sobrecogedora conjunción de flauta y oboe en parejas mixtas llevan a cabo un obsesivo trazado de círculos en lo alto como si fuesen libélulas. La textura abierta de la música permite distinguir a los discípulos (Coro 2) en segundo plano desplazándose de un árbol a otro por el oscurecido huerto de olivos, ofendidos pero impotentes, sin arriesgarse a intervenir, pero lo bastante audaces como para expresar entre dientes de cuando en cuando su protesta: que dejen de molestar a Jesús.

Este cuadro sombrío y fascinante va en contra de la doctrina barroca que permite retratar tan sólo un *Affekt* al mismo tiempo. Más que organizar una colisión, Bach hace que sus dos grupos—constituidos de forma desigual—funcionen simultáneamente en planos diferentes y que sus dos *Affekte* se contrarresten en una sofisticada tensión dinámica como dos planetas distintos que giran con diferentes trayectorias alrededor del mismo sol. Su oposición se pone de relieve en el momento en que ambos grupos, ahora iguales y con toda su fuerza, convergen y se unen para expresar la indignación de toda la comunidad cristiana por el prendimiento de Jesús: «Sind Blitze, sind Donner» (n.º 27b). Con sus rápidas ráfagas en diálogo que apelan a las fuerzas de la naturaleza para que estallen y destruyan a Judas y a la turba de los Sumos Sacerdotes, estamos ante una escritura para doble coro de una emoción y fuerza desbordantes. Aunque podría decirse que esto provenía de la tradición veneciana de *cori spezzati*, ningún compositor alemán había planteado nada parecido a este pasaje desde los tiempos de Hans Leo Hassler y Schütz en el siglo anterior. Se trata de algo característico

del vigor y la amplitud asombrosos de los que Bach imbuye a su escritura para doble coro, incluso en coros muy breves para la *turba* que retratan la amenaza de la violencia de la muchedumbre (n.º 4b), su espantosa realidad (n.ºs 45b y 50b) y la burla despiadada de su principal víctima (n.º 58b).

Tras haber introducido el diálogo anterior con las palabras «después del prendimiento de Jesús», Picander, en su libreto impreso—que no incluye ninguna de las palabras de Mateo (se da por hecho que resultan familiares) ni ninguno de los corales excepto los que se hallan entrelazados con sus propios versos—, finaliza en este punto. Un musicólogo plantea «qué enorme efecto habría provocado este coro feroz si se hubiera ubicado justo al final de la primera parte»,[12] lo cual es sin duda cierto; finalizar *Don Giovanni* en la conclusión de la escena del banquete podría haber tenido (y puede tener) un efecto similar. Pero esto no es un «telón» como en una verdadera ópera escenificada, y dudo que Bach se hubiera sentido seriamente tentado de poner fin a la Parte I de este modo. En las cantatas religiosas que compuso en Leipzig, y ciertamente en su *Pasión según san Juan*, su práctica habitual era acabar con una plegaria—un coral para centrar la mente en todo lo que había sucedido hasta ese momento—y eso es exactamente lo que hace aquí. Además, en este momento había una extensa alocución de Jesús en respuesta a una intervención física de sus discípulos (el incidente de Pedro y la oreja de Malco), tras la cual Mateo concluye con la frase «Luego, todos los discípulos lo abandonaron y huyeron». Si Bach hubiese vacilado, aun momentáneamente, al plantearse si poner música a esta frase en la conclusión de la Parte I, el predicador lo habría llamado probable y rápidamente al orden, porque es muy posible que ése fuera con frecuencia el tema del texto de su sermón: la dispersión del rebaño.* El puente musical inicial de Bach con el sermón fue una sencilla armonización del coral «Jesum lass ich nicht von mir». Cuando se dispuso a revisar y copiar la partitura a mediados de la década de 1730, debe de haber visto que esto estaba muy lejos de equilibrar la masa estructural de su coro inicial tras el enfático movimiento para doble coro «Sind Blitze, sind Donner». Fue en este momento cuando llegó la decisión de sustituirlo por la fantasía coral mucho más elaborada que ponía música al himno para la Pasión de Sebald Heyden «O Mensch, bewein dein Sünde groß» (n.º 29). Ahora contaba ya con un pilar equiparable al grandioso prólogo coral y, como conclusión de la Parte I, brindaba la oportunidad meditativa ideal para que la comunidad cristiana se uniera en contrición, extrayendo el significado que atribuía Lutero a la historia de la Pasión y actuando como una respuesta directa a las últimas palabras de Jesús sobre el «cumplimiento» de las Escrituras. Externamente, el «atavío» parece perfecto y se ve confirmado por pequeños detalles, como las revoloteantes semicorcheas en las flautas para ilustrar la dispersión del rebaño. Justo en el momento en que el predicador sube por la escalera del púlpito, el «rebaño» desaparece de la vista al tiempo que la música se disuelve en el éter. El tacto de Bach en esta ocasión asegura una unión perfecta, sin costuras, con el sermón de Viernes Santo.

Durante años, todos los estudiosos dieron por supuesto que este coro constituía una parte esencial de la *Pasión según san Mateo*, aunque lo cierto es que fue hábilmente metido con calzador dentro de la obra nueve años después de su primera interpretación, además de tener su origen—como poco—unos diez años antes. No hay nada intrínsecamen-

* Es muy posible que fuera realmente el clero el que decidió dónde interrumpir exactamente la narración musical para el sermón. Podría haberse hecho perfectamente al final del capítulo 26 de Mateo—con la negación y el remordimiento de Pedro—, igual que había sucedido en la *Pasión según san Juan*; pero aquí (véase el esquema *supra*) se traduce en una extensión más pareja entre las partes I y II.

te extraño en el deseo de Bach de encontrar un nuevo hogar para una de sus más grandiosas e impresionantes fantasías corales, cuyo valor se vería refrendado en su nueva ubicación. No son muchas las personas a las que les perturba, por ejemplo, la frecuente colocación contigua en el seno de la *Misa en Si menor* de movimientos cuya procedencia está separada por treinta años o más (como veremos en el capítulo 13). Sin embargo, a pesar de los detalles que sugieren lo apropiado de su inserción aquí, en el contexto de la *Pasión según san Mateo*, donde la música presenta una extraordinaria coherencia estilística dentro de su variedad de formas, esta fantasía coral llama la atención por sí misma. Cada vez que dirijo la Pasión percibo en este punto un cambio estructural, un momentáneo cambio de marcha: dura tan sólo unos pocos segundos y luego todo vuelve a estar bien.*

* La inserción de esta fantasía coral podría no ser más que una consecuencia del plan de Bach para concentrar y unificar sus grupos antifonales en este momento dentro de una sola orquesta y coro. Incluso el *soprano in ripieno* (suponiendo que esta línea se confiara a un grupo de tiples) se incorpora y se funde con los de los Coros 1 y 2. ¿Se trasladaban físicamente desde el «coro de golondrinas» hasta la galería occidental, o un subdirector—un prefecto de los *Thomaner*—les transmitía allí el pulso marcado por Bach, como era la práctica en San Marcos de Venecia con los Gabrieli y en la Catedral de Salzburgo en tiempos de Biber? Sea como fuere, cualquier separación física de la plantilla en este movimiento—especialmente de flautas, oboes y continuo, que tienen confiada la mayor parte de los pasajes en semicorcheas—puede resultar problemática en la interpretación y requiere una vigilancia especial. Pero podría haber otra explicación para la ligera sensación de extrañeza que provoca: su procedencia muy anterior. Arthur Mendel fue el primer estudioso de Bach que propuso un original para este movimiento compuesto en los años de Weimar (*c.* 1714-1716) («Traces of the Pre-History of Bach's *St John* and *St Matthew* Passions», en W. Gerstenberg *et al.* (eds.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum* 80. *Geburtstag*, 1963, pp. 32-35) y expresó su sorpresa al descubrir que «lo que parece una obra maestra madura hubiera sido escrita tan pronto». Yo sugiero que podría tener su origen aún antes—quizá hasta una década—, en ese período en el que Bach estaba poniendo por primera vez a prueba sus alas creativas como compositor de música figurada y produciendo obras seminales como BWV 106, el *Actus tragicus*. No cuento con ninguna prueba formal de ello, sino tan sólo con la fuerte impresión de que pertenece estilísticamente al período anterior, marcado por la primera música concertada compuesta por Bach a partir de textos de Martín Lutero (BWV 4), en la época en que estaba contratado en Arnstadt y estaba a punto de trasladarse a Mühlhausen (1707).

Con la reanudación de la música tras el sermón, se necesitan un segundo o dos para recordar en qué punto de la historia nos habíamos quedado. Superficialmente, nada parece haber cambiado. El escenario sigue siendo Getsemaní, aunque ahora ya ha caído la noche. La Hija de Sión se encuentra abstraída buscando a su amado apresado, aunque Jesús, atado de pies y manos, hace mucho que se ha ido, conducido para ser sometido a juicio en presencia de los Sumos Sacerdotes. Para comprender por qué Bach y Picander vuelven a introducir aquí a esta figura alegórica necesitamos recordar el enorme atractivo que revestían para sus oyentes las imágenes del Cantar de los Cantares y la fuerza de la tradición (que se remonta a Orígenes en la primera mitad del siglo III d. C.) según la cual los cónyuges masculino y femenino simbolizan a Cristo y al alma cristiana. El lenguaje abiertamente erótico del Cantar de los Cantares había sido legitimado desde hacía siglos por la Iglesia romana, fue adoptado con entusiasmo por los reformadores protestantes bajo la apariencia de una *unio mystica*, y había gozado de una enorme popularidad entre los compositores de los últimos ciento cincuenta años tanto en Italia como en Alemania (véanse pp. 35 y 76). La Hija de Sión se equipara a la novia de Cristo y es el símbolo de la Iglesia cristiana, mientras que el alma (*anima*) anhela apasionadamente la unión con Cristo. El día de su boda es el primer día de la Pasión de Cristo: el día en que demostró su buena disposición para convertirse en ofrenda sacrificial en expiación por los pecados del hombre. Éste es el motivo por el que la Hija de Sión figura en el prólogo de ambas partes de la *Pasión según san Mateo*:

a fin de que el creyente contemporáneo pueda comprender que su propio amor frustrado por la figura sufriente de Jesús es su sino o suerte (*sein Glück*). Los movimientos en forma de diálogo (que están dispuestos estratégicamente a lo largo de toda la *Pasión según san Mateo*) articulan la necesidad de una relación constante con Cristo, a pesar de que esto signifique perderlo ahora para recuperarlo más tarde en otra forma. Así, en este nuevo exordio (n.º 30), el papel del segundo coro cuando pregunta a la consternada novia con palabras que se toman prestadas del Cantar de los Cantares (6, 1)—«¿Adónde se ha ido tu amigo, tú, la más hermosa de las mujeres?»—es brindar consuelo en nombre de la comunidad de creyentes. Su música es madrigalística, ligera y afable, en contraste con la angustia sollozante de la referencia del contralto solista a su «cordero [atrapado] en las garras de un tigre». Bach ha vuelto a encontrar una manera inteligente de combinar *Affekte* duales de un carácter drásticamente diferente, aunque enlazados por un ritmo de danza idéntico en compás ternario.*

* El estilo madrigalístico que Bach adopta aquí para el segundo coro muestra suficiente afinidad con el de Heinrich Schütz en su diálogo bíblico SWV 339, *Ich beschwöre euch*—una obra maestra escénica en miniatura—, como para que nos preguntemos si Bach tuvo la oportunidad de conocerlo y lo tomó como un punto de partida, ¿o fue el diálogo nupcial de su primo Johann Christoph Bach, *Meine Freundin, du bist schön* (véase el capítulo 3, p. 130) el que inspiró su manera de poner música a este texto? Él mismo ya había preparado a sus oyentes de Leipzig para la estrecha asociación entre la Hija de Sión y la hija o prometida del rey al revivir su cantata BWV 162, *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe*, de su Primer Ciclo de Leipzig, y en su cantata para la Anunciación, BWV 1, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, interpretada por primera vez el 25 de marzo de 1725, que se refiere también a «mi rey y mi prometido» y que fue la última música que se oyó en Leipzig antes del Viernes Santo. Sin embargo, como ya vimos en el Capítulo 9, fue BWV 127, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, la que formó un puente con el período de Cuaresma y que bien pudo ser concebida por Bach como una «publicidad» deliberada para anunciar su *Pasión según san Mateo*, que al final habría de retrasarse otros dos años (véase p. 498).

Como la acción se ha desplazado a la corte del Sanedrín, Bach ya no puede seguir basándose en el relato de Juan como testigo presencial, pero consigue, sin embargo, trasladar el juicio y su flagrante injusticia hasta el presente por medio del *arioso* para tenor «Mein Jesus schweigt» (n.º 34 y su secuela, el aria «Geduld!» (n.º 35). El silencio de Jesús en respuesta a sus acusadores se refleja en las treinta y nueve ominosas notas separadas de los oboes, que aluden al segundo verso del Salmo 39—«pondré una mordaza a mi boca mientras el malvado esté frente a mí»—, tras lo cual también ellos guardan silencio. Con el continuo como único sostén, el foco se desplaza a un espectador individual (el *Concertist* tenor) en su batalla por el autocontrol. Negada la apacible puntada de aguja del compás inicial del violonchelo por su propia melodía, comienza con una autoadmonición, con una frase vocal que suena más como una protesta angustiada que como el comienzo de un aria. «¡Paciencia!», se dice a sí mismo con la primera palabra que pronuncia (*Geduld!*), aunque para perderla en el momento inmediatamente posterior cuando «me ataquen las falsas lenguas». La línea melódica entra y sale abruptamente de un naturalismo semejante a un recitativo, con momentos de un pasajero lirismo, enteramente independiente del violonchelo—aunque sin dejar de responder a todo cuanto hace—, enfrascada en su propia lucha privada entre paciencia (parejas uniformes de corcheas) y protesta (irregulares ritmos con puntillo). La energía de la invención de Bach capta inmediatamente nuestra atención en todas y cada una de las frases y de las diversas subfrases de la línea vocal, algo que puede apagar rápidamente una interpretación anodina o que la uniformice por parte del cantante. Bach nos permite experimentar e identificarnos con esta lucha entre la indignación moral y el imperativo táctico de permanecer en silencio mientras sigue agitándose dentro de la mente del tenor, incluso en los silencios vocales y en especial en la prematura reaparición de su súplica inicial,

«*Geduld!*» (compases 39-43), así como en el modo en que su estallido final parece apagarse resignadamente. Este retrato dual del estoicismo de Jesús y de la lucha del espectador consigo mismo para emularlo parece psicológicamente astuto y extraordinariamente moderno. Posee una resonancia para la humanidad atribulada en todos los tiempos y en todos los lugares—desde ejemplos de falsa acusación en privado o en la vida doméstica hasta las atrocidades que se cometen en regímenes que practican la tortura—y quizá contribuye a explicar la importancia simbólica atribuida a la *Pasión según san Mateo* en el mundo germanófono durante todo el siglo XX.

Pero, aparte de esto, parece haber un sesgo especial en esta aria en concreto que va más allá de lo formalmente ilustrativo o exegético. En su ejemplar de la Biblia de Calov, Bach marca dos versículos de Mateo (5, 25-26) y subraya: «Busca un arreglo con el que te pone pleito, cuanto antes, mientras vais todavía de camino; no sea que te entregue al juez, y el juez al guardia, y te metan en la cárcel. Te aseguro que no saldrás de allí hasta que no pagues el último céntimo». Bach, como hemos visto, conocía en primera persona la experiencia de ser apresado, y para cuando ya había acabado de escribir la partitura de la *Pasión según san Mateo* en 1736, estaba lleno de cicatrices después de los sucesivos enfrentamientos profesionales con las autoridades lipsienses. Aquí resultan extraordinariamente pertinentes los pasajes que marcó de Calov sobre los versículos de Mateo acerca de la distinción entre el enfado por ti mismo y el enfado en defensa de tu trabajo (véase capítulo 6, pp. 310, 311). Son un signo de esas fuertes luchas de conciencia que esta aria ejemplifica de un modo tan conmovedor: enfado reprimido pero siempre cerca de la superficie, que estalla en la figura con puntillo en el violonchelo, con la súplica de «*Geduld*» del cantante expresada apretando los dientes. Los subrayados confirman lo que oímos en la música: tomados en su conjunto, nos ofrecen una visión infrecuente de las disputas privadas de Bach y nos dejan pistas sobre su temperamento.

Situadas en el clímax de lo que hemos denominado «Acto de los Sumos Sacerdotes», la siguiente pareja de arias (n.os 39 y 42) sirve para expresar la diferencia esencial entre arrepentimiento cristiano y remordimiento: en la primera, la extrema contrición se canta como si el cantante se encontrara de rodillas, mientras que en la segunda se expresa con un vehemente retorcimiento de manos. Aunque están estrechamente asociadas con los dos discípulos Pedro y Judas, que, de maneras diferentes, han negado ambos a Jesús, los cantantes a los que Bach asigna estos papeles en la narración no interpretan realmente «sus» arias y se encuentran ausentes de la sala del Sumo Sacerdote. Pedro, por ejemplo, es un bajo, pero su culpa se transfiere a otro cantante—un contralto—para «su» aria, como si quisiera subrayarse la idea luterana de que, como individuos, somos *todos* culpables y falibles. Aunque Judas y el cantante que canta «su» aria son ambos bajos, el aria llega después del suicidio de Judas. Bach se mostró muy meticuloso en esto, hasta el extremo de escribir incluso el estilo directo de Judas en una partitura diferente para un cantante que se mantiene apartado del resto y que no aparece nunca en ninguna de las arias o coros. El bajo que canta el aria actúa como un intermediario, conectando al oyente con el desarrollo del relato al instarle a identificarse con los temas de la lealtad y la traición, y a extrapolar subjetivamente el significado de ambos para sí mismo.[13]

Bach atribuye una gran importancia a la polaridad entre las dos arias, incluso en lo que respecta al estilo y la tonalidad de estos dos movimientos concertantes y a la manera en que se ubican dentro de la narración. Tras emerger del conmovedor melisma que recrea el llanto de Pedro en el momento presente de la audiencia, el violín solo entra con la introducción de ocho compases a «Erbarme dich» (n.º 39) y amplía sin palabras la identificación con el estado de Pedro,

exponiendo las terminaciones nerviosas de dolor, aflicción y arrepentimiento con una ternura inefable. En un cadencioso ritmo de *siciliano*, el violín flota por encima del *cantabile* sostenido de los instrumentos de cuerda intermedios y sobre una palpitante línea de bajo (continuo confiado al órgano con *pizzicato* de violonchelo y contrabajo), pero con apoyaturas de paso que chirrían con las versiones no ornamentadas de la misma nota en la línea vocal. Sólo oímos esta evocadora melodía realmente completa cuando la toca el violín solista; esperamos que el cantante siga su ejemplo, pero, tras haber ensayado el gesto inicial, la línea de la voz emprende su marcha en otra dirección para regresar luego con un eco simplificado: una mera sombra de la melodía para violín decorosamente embellecida. Bach ha encontrado un símbolo audible de la fragilidad humana: se trata de un intento fallido, del mismo modo que Pedro, cuando es acusado, cae al suelo en la primera valla. Como explica Naomi Cumming, «el lenguaje no es esencial en este momento, o ni siquiera resulta adecuado. La voz de contralto expresa una penitencia verbal, pero el violín articula una aflicción más universal».[14] Es esta cruda expresión de los defectos humanos lo que hace que «Erbarme dich» resulte una música tan absorbente, tan desgarradora: valientes intentos en los que una voz de contralto (que habla en primera persona sin revelar quién es, pero con quien podemos identificarnos) busca emular al violín y unirse a su línea, aunque todo lo que consigue son retazos de la melodía (porque queda fuera del registro vocal del contralto). La impresión emocional que provoca la música de Bach en el oyente surge de un reconocimiento de esos sueños truncados y empeños fallidos para vivir conforme a un ideal divino.

Tras el más poderoso de los contrastes, «Gebt mir meinen Jesum wieder» (n.º 42) es un arranque de remordimiento cristiano para equipararse al de Judas: una exigencia imperiosa de que el Salvador cautivo sea liberado por el mismo

hombre que lo traicionó. Planteado como un robusto movimiento de concierto italianizante en Sol mayor, también posee una extraordinaria carga emocional, pero de un modo más pictórico. El *bariolage* del violín parece dibujar el movimiento de la muñeca de Judas cuando, asqueado de sí mismo, tira al suelo del Templo unas monedas que se han devaluado: treinta notas para treinta piezas de plata. Por una vez en la Pasión, el cantante se comporta en un principio convencionalmente y entra con la misma melodía que el *ritornello* del violín, pero enseguida acomete la segunda frase de Picander, «*Seht, das Geld, den Mörderlohn*» ('Mirad el precio, la recompensa del asesino'). Este pasaje pertenece propiamente a la sección B de esta aria, la más sucinta de toda la Pasión, aunque nos encontramos todavía en la sección A (de tal modo que, técnicamente, esto se convierte en una aria «transcompuesta»). Podemos desechar esto como otro ejemplo más de un Bach que encuentra sus propias razones para apartarse de las convenciones de la aceptada simetría de la forma *da capo*, hasta que nos damos cuenta de que este tipo concreto de subversión expresa acertadamente la desorientación que subyace en la aflicción de Judas—y la nuestra—por las consecuencias del dinero sucio.

No podemos dejar de quedar impresionados por la yuxtaposición, de una intimidación y violencia difíciles de digerir, primero en los dos coros burlones casi contiguos (n.ºs 36b y d) y luego en el coral posterior (n.º 37), en el que Bach encuentra la manera de suavizar la brutalidad de la agresión al incorporar una gran delicadeza y una tranquila indignación ante los malos tratos cometidos con un preso inocente. Más tarde, tras el escalofriante grito de «*Barrabam!*» y el primero de los coros sedientos de sangre, «Lass ihn kreuzigen!» (n.º 45b), Bach pide a sus cantantes que cambien—con sólo un silencio de blanca—y dejen de actuar como una muchedumbre vengativa e histérica para expresar el desconcierto angustiado de la fiel comunidad de creyentes (n.º 46). Este

cambio podría interpretarse como una sencilla manera de completar la estructura establecida, o podría verse como la determinación de Bach de mantener a raya algo mucho más sombrío: impedir que el nivel de la sed de sangre aumente más allá del nivel máximo de resistencia. Bach encuentra el modo ideal de sajar el absceso: por medio de la sentida expresión de contrición expresada en un coral (n.º 46) por el coro unido en nombre del oyente y como una admisión de complicidad en el crimen: «¡Qué imponente es este castigo! [...] El señor, el hombre justo, paga por la culpa de sus criados, ¡y ellos lo traicionan!».

El aria para soprano «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (n.º 49) ocupa una posición central semejante a la del aria del «arcoíris» («Erwäge») en la *Pasión según san Juan*. Supone un contraste extraordinariamente conmovedor y meditativo a la tensión acumulada del juicio romano, que ahora ha llegado a su punto de inflexión. Pilato, intimidado por la insistencia de la multitud para que libere a Barrabás y crucifique a Jesús, y alertado de los peligros de verse envuelto en el juicio de Jesús por los presentimientos de su mujer, pregunta sin mucha convicción: «¿Por qué, qué mal ha hecho?». El silencio dura tan sólo un silencio de negra, pero en ese tiempo (y antes de que la multitud pueda encontrar la voz para renovar su sed de sangre), la soprano se adelanta y con una mesurada recitación insiste en que «Él nos ha hecho el *bien* a todos» (n.º 48). De la música de esta aria verdaderamente sublime emana un aura de sanación y bendición intemporales, y actúa como un oasis de cordura temporal en un mundo trastornado. La extremada sensibilidad de Bach en relación con el color instrumental lo guía hacia una inusual selección de instrumentos, de ahí que utilice una pareja de oboes da caccia para apuntalar los lastimeros diálogos entre voz y flauta. Su pulso ingrávido permite que la delicadeza etérea de los arabescos de la flauta vuelen libremente y que, al mismo tiempo, suavicen el timbre puro y la fragilidad de la soprano. Estos oboes con tesitura de tenor hicieron su primera aparición en el *accompagnato* (n.º 19) que describe el alma torturada de Jesús en Getsemaní, cuando fueron doblados por flautas de pico, antes de ceder ante el oboe con tesitura de soprano, cuya sonoridad más franca resulta muy apropiada para la llamada del vigilante (n.º 20). Al otorgar una mayor prominencia a estos «oboes de caza» conforme va avanzando la Pasión, Bach crea una asociación en la mente del oyente con las ideas duales de sufrimiento y amor: no un amor abstracto, sino como sucede aquí, en «Aus Liebe», el amor protector supremo de Jesús que salvaguarda al creyente frente a las consecuencias del pecado; el poder del mal no puede afectar a quienes se arrepienten aun en los últimos momentos previos a su muerte, cuando se pasa del punzante dolor a la serenidad. En ausencia del bajo continuo habitual, los latidos hipnóticos de los oboes da caccia sirven para aislar el mensaje de Jesús de los aullidos de sus perseguidores. Estos componentes vitales pueden resultar abrumadores en la interpretación: la sensación de amor se encuentra presente, pero es también vulnerable, especialmente en el punto en que vuelve a irrumpir la muchedumbre con una brutalidad redoblada, «seguramente uno de los momentos más perturbadores de toda la historia de la música occidental».[15]

Las siguientes parejas interpoladas proporcionan respuestas emocionales a la degradación de Jesús: su flagelación (n.os 51 y 52) y el hecho de tener que cargar con la Cruz (n.os 56 y 57), cada una de ellas observada desde un nuevo ángulo. Ambas contienen ritmos con puntillo omnipresentes, pero con modelos tan diferentes que cualquier semejanza subyacente se ve oscurecida: ásperos latigazos en el recitativo (n.º 51) (no muy diferentes de los de «He gave his back to the smiters» de Händel, la sección B de «He was despised», del *Mesías*) que se funden con sollozos convulsivos en su secuela, el aria para contralto «Können Tränen» (n.º 52).

Entonces todo el registro de la viola da gamba de siete cuerdas abarca la profundidad del dolor humano y los andares tambaleantes de Jesús después de cargar con el peso de la Cruz. Aun cuando muchos de los oyentes originales no pudieran ver realmente la apariencia física de los insólitos cruces de cuerdas, que exigen un gran esfuerzo físico, podrían haberlos oído, con todos los exigentes arpegios, con las numerosas figuras en cruz que mantenían concentrada la mente del oyente en el símbolo de la Cruz y en la figura de Simón de Cirene. Una vez más, los *ariosi* preparatorios de cada pareja constituyen invitaciones para que nosotros—por medio de cantantes individuales que hablan en nuestro nombre—intervengamos, incluso para que protestemos, en un intento de llevar los hechos a un punto muerto a fin de evitar a Jesús tanto sufrimiento, mientras que luego, en las arias, el cantante parece dar un paso hacia atrás y contemplar los hechos desde una perspectiva más oblicua.

Esto supone un importante cambio respecto a la práctica normal de Bach en sus cantatas, una técnica protocinematográfica en la que diseña un abrupto cambio de foco desde la narración hasta el comentarista que se abre paso dentro del fotograma, que luego se suaviza y amplía cuando el *arioso* se disuelve en el aria subsiguiente. En el caso de «Erbarm es Gott!» (n.º 51), no es sólo el perfil tan marcado de los ritmos lo que suaviza el puente hacia el aria «Können Tränen», sino la extrema inestabilidad de la armonía subyacente, integrada por cadenas de acordes de séptima, que se decanta de sostenidos a bemoles, vuelve a sostenidos y (justo cuando se espera una cadencia final en Fa♯ menor) realiza en el último minuto un brusco viraje enarmónico hacia bemoles, hasta Sol menor. El texto del *arioso* de Picander se refiere a una «contemplación de semejante padecimiento» (*der Anblick solchen Jammers*). El impacto visual de los arcos de los violines y las violas fustigando las cuerdas amplía enormemente el evocador retrato que hace Bach de la flagelación de Jesús y nos trae a la memoria la *Flagelación de Cristo* (Nápoles, 1607), de Caravaggio, en la que los músculos de los soldados están tensos como consecuencia del esfuerzo de atarlo a una columna.

Según va encaminándose la *Pasión* hacia su clímax, la estrategia de Bach de introducirnos decididamente en la acción (en *ariosi*), y disponer luego los ángulos desde los que podemos contemplar su aplicación a nosotros mismos (en las arias y corales), pasa a estar cada vez más clara. Al decidirse por una voz específica y seleccionar un timbre *obbligato* específico para cada aria—ya sea violín, flauta, oboe o viola da gamba solistas—, determina el acompañamiento más apropiado: esto podría ser para el grupo de cuerda al completo bien de la izquierda o de la derecha, o sutiles combinaciones de sonoridades, como vimos cuando los oboes da caccia entablaron una colaboración tan fructífera y fascinante con soprano y flauta simultáneamente en «Aus Liebe». En el *arioso* precedente, los dos oboes da caccia estaban en el centro del escenario y luego pasaron a desempeñar un papel más subordinado después de que comenzase el aria. Con estas parejas de *arioso* y aria, a pesar de todas sus aparentes oposiciones de carácter, el timbre instrumental elegido constituye el denominador común: un vínculo entre la voz y el hilo narrativo. Las permutaciones caleidoscópicas de color instrumental que encuentra Bach parecen ser inagotables. Así, por ejemplo, aunque las flautas ocupan el primer plano en «Ja freilich» (n.º 56), la viola da gamba—que será el instrumento *obbligato* solista en «Komm, süßes Kreuz» (n.º 57)—ya está presente, realizando discretamente arpegios en segundo plano. También resulta fascinante en términos teatrales observar cómo Bach ha desarrollado un movimiento fluido de *dramatis personae* instrumental que se disputan la posición, preparados para avanzar o retirarse, o simplemente aguardando su turno. En el momento en que un intérprete «secundario» da un paso al frente, asume de repente una relevancia reforzada al producirse un cambio de contexto.

Luego, cuando se entabla un diálogo con otro instrumentista o cantante, nosotros, como oyentes, tenemos la vívida impresión de asistir a un animado diálogo entre subjetividades humanas diferenciadas, semejante al que podríamos encontrar en las páginas de una novela.

Ahora, con la crisis de la Crucifixión—que aquí *es* realmente una crisis, no la triunfal «elevación» que contemplamos en la música de Bach para el Evangelio de Juan—, los oboes da caccia ascienden a una posición de prominencia en el díptico «Ach Golgotha» (n.º 59) y «Sehet, Jesus hat die Hand» (n.º 60). Su impacto inicial mientras imitan el sombrío repique de campanas fúnebres—no la variedad ligera, aguda, las *Leichenglocken* que encontraremos en las cantatas de duelo (véase el capítulo 12), sino las sombrías y sonoras en un metálico repiqueteo—es la primera reacción cristiana de protesta a la Crucifixión y la maldición (*Fluch*) de la muerte inminente de Jesús. Los retorcidos intrincamientos armónicos de este extraordinario recitativo, parte del singular desplazamiento modulatorio de Mi menor (*Ich bin Gottes Sohn*) a Mi♭ mayor (*Sehet*), aprovechan el mensaje luterano de que la culpa humana es la causa última por la que los «inocentes han de morir culpables».

Con el comienzo del aria ahora en medio de la serenidad de Mi♭ mayor, la atmósfera cambia del horror del Gólgota a otra de bendición pastoral, convirtiendo la «maldición» anterior en una bendición. Resulta difícil decir cómo la ominosa sonoridad de repique de campanas de los oboes da caccia se ha convertido de repente en algo agradable, incluso radiante. Ahora se muestran por primera vez en toda su gloria como instrumentos melódicos: el epítome del amor que emana de la Cruz y de los brazos extendidos de Jesús que ofrecen un refugio al pecador, acogiendo a los fieles como «polluelos abandonados» (*ihr verlass'nen Küchlein*).* Aquí el

* El gran director de orquesta Bruno Walter, que veneraba la *Pasión*

exotismo del timbre de los oboes da caccia no radica en los largos tramos de eufonía en que se deslizan conjuntamente sobre una línea de bajo *staccato*, sino en los compases (2-4) en que se lanzan a ejecutar ascensos decorados con trinos y síncopas extravagantes, quizá como anticipo de esos polluelos abandonados que habrán de ser pronto abrazados, pero que también recuerdan a los instrumentos de Oriente Próximo que explotan la resonancia de la cavidad de sus pabellones metálicos acampanados (véanse p. 494 y lámina 21). La transformación de la sonoridad del *arioso* al aria no es, por supuesto, caprichosa, sino que refleja el cambio de la culpa al amor del que Bach, siguiendo a Lutero, extrae los principales beneficios de la fe para el creyente. Esto es para subrayar ese «consuelo de la conciencia» (*Tröstung des Gewissens*) en el relato de la Pasión que la Hija de Sión señala a la comunidad (Coro 2): *in Jesu Armen sucht Erlösung, nehmt Erbarmen, Suchet!* ('buscad la redención en brazos de Jesús, encontrad compasión. ¡Buscad!').

Tras la angustia de la Crucifixión, estas exhortaciones tanto del cantante como de los oboes da caccia, que parecen estar flotando, irradian calidez y tienen un efecto balsámico. Pero la validación definitiva de estos instrumentos, que tienen mucho de mágicos, y el papel especial que Bach les asigna en la Pasión llega en la última aria, «Mache dich, mein Herze, rein» (n.º 65), cuando se encuentran reabsorbidos en el seno de la orquesta, añadiendo un suave color bruñido al halo sonoro de los instrumentos de cuerda asociado has-

según san Mateo y que la interpretó todos los años a lo largo de una década en Múnich, escribió con gran penetración sobre la obra. Él veía esta aria como un presentimiento de la Resurrección, que nos permite «participar en la visión de un alma que dirige las miradas del prójimo adonde apuntan las suyas: al Ser resucitado». Pero esto no quiere decir, creo, que al hacerlo así Bach «se apartara de la obra que había preestablecido en colaboración con Picander» (B. Walter, *Of Music and Music-Making*, Nueva York, Norton & Co., 1961, p. 189).

ta ese momento con las intervenciones de Jesús y ahora con esta aria (en las interpretaciones que dirigió Bach, los cantantes de unas y otra eran la misma persona).* La línea vocal es absolutamente congruente tanto con el material instrumental presentado al comienzo como con su textura: la muerte de Cristo, tras haber traído la expiación, se encuentra ahora sepultada en el corazón del creyente. El aria es en sí misma una celebración de la potencia transformadora de la música como un medio para reflexionar sobre este nuevo relato de la historia de la Pasión y extraer lecciones de él. Como la única aria de la *Pasión según san Mateo* que funciona de acuerdo con la convención, es tanto exuberante como tranquilizante alternativamente, espaciosa al tiempo que avanza hacia delante, y se trata de una de las arias más intrínsecamente satisfactorias y consoladoras de todas las obras de Bach. Hay un compás sorprendente e imprevisible (52)—el puente de regreso a la sección A—que parece compendiar el mensaje precedente, «Mundo, fuera, deja entrar a Jesús», en un momento de dicha completa.

Aunque aún ha de llegar la historia del entierro de Cristo y el imponente doble coro para una delegación de Sumos Sacerdotes y fariseos enviados para presionar a Pilato, esta extraordinaria aria para bajo marca el comienzo del fin. Las últimas notas se interpretan en un recitativo acompañado para cuatro voces solistas que quizá representan a los cuatro autores de los Evangelios en busca de un resumen elegíaco de su testimonio personal, como los dolientes de una familia. La respuesta del segundo coro es folclorizante en su sencilla despedida como preparación para la danza sacra del epílogo. Mientras que, en la *Pasión según san Juan*, Bach concluía con

* «La fuerza retórica de alguien que canta sobre contener en lo sucesivo a Jesús, cuando acaba de estar interpretando los últimos momentos de la vida de su salvador, es indudablemente muy fuerte» (J. Butt, *Bach's Dialogue with Modernity*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, p. 107).

un rondó coral («Ruht wohl») como un acompañamiento reverencial del acto de depositar el cuerpo del Salvador en el sepulcro—y que sugiere, por tanto, algo parecido a un punto y aparte—, aquí, para concluir la *Pasión según san Mateo*, elige una zarabanda semejante en sus gestos motívicos y en su tonalidad a la contenida en BWV 997, la *Suite en Do menor*. La sensación es de movimiento continuo, como si todo el ritual de la historia de la Pasión se hubiera oído ahora en la conciencia del oyente y necesitara ser revivido todos los sucesivos Viernes Santos. Un último recordatorio de esto llega en la inesperada y casi espantosa disonancia que Bach inserta sobre el último acorde: los instrumentos melódicos insisten en Si♮—la discordante sensible—antes de acabar fundiéndose en una cadencia en Do menor.

Volviendo la vista sobre la conclusión de la *Pasión según san Mateo*, nos quedamos impresionados por cómo el personaje de Jesús—una figura mucho más humana que la retratada en la *Pasión según san Juan*—aparece delineada poderosa y sutilmente, aun cuando quede reducida, como sucede en toda la Parte II, a tres intervenciones lapidarias: su «*Eli, Eli, lama asabthani?*» ('Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?') y, antes de eso, «*Du sagtest's*» ('Tú lo has dicho'): en un caso a Caifás, en el otro a Pilato. Aparte de eso, nos dice Mateo, «no le respondió nada». Sin embargo, no hay un solo momento en el que dejemos de ser conscientes de su presencia. ¿Cómo se logra esto? Bach confiere una impronta tan poderosa a sus intervenciones—siempre (excepción hecha de su último grito desde la Cruz) con su característico nimbo de sonidos procedentes de los instrumentos de cuerda—que desde muy pronto (la instauración de la Eucaristía en la Última Cena y la Agonía en el Jardín en la Parte I) su presencia no deja nunca de dominar la narración; de hecho, se insiste contantemente en ella por medio de referencias a Jesús en

estilo indirecto y más aún por el modo en que la invocan los cantantes de las parejas *arioso*/aria. Lo vemos reflejado en los ojos y voces de otros, más que nunca en la emocionante recapitulación «En verdad éste era el Hijo de Dios» (n.º 63b). Como siempre, la música es el lugar para encontrar también al propio Bach. Por más que todo su empeño sea conceder una voz a otros—los protagonistas, la multitud, el autor del Evangelio—, la suya se encuentra siempre presente en el relato. La oímos en su fervor, en su empatía con el sufrimiento del Cristo inocente, en su sensación de decoro, en sus elecciones y yuxtaposiciones de narración y comentario, y, por encima de todo, en la manera abrupta en que pone freno a la marea de histeria vengadora, deteniendo el avance de la narración de Mateo e interrumpiéndola con un coral expresivo de una contrición e indignación profundas.*

No hay una sola *opera seria* de la época que yo haya estudiado o dirigido que sea comparable a las dos Pasiones de Bach en cuanto al intenso drama humano y dilema moral que él expresa de un modo tan convincente y profundamente conmovedor. Ningún otro oratorio alemán sobre la Pasión ni ninguna ópera de estos años que haya llegado hasta nosotros puede compararse con ellas en cuanto drama musical mantenido. De aquella brillante quinta del 85, tan sólo Händel, que era un compositor de óperas con una vasta experiencia, mostró (en la gloriosa sucesión de dramas de inspiración bíblica que compuso «a la manera de un Oratorio» para los públicos de Londres entre 1737 y 1752) que era capaz de producir obras maestras dramáticas convincentes, lejos de los escenarios y en un teatro, de su propia imaginación.

* Bruno Walter afirmó que «oímos la voz [del propio Bach] y percibimos su propio corazón en el canto de estas figuras piadosas, compasivas, de la segunda dimensión de la obra [...] [con] cantantes [que] carecen de nombre y, sin embargo, el *fiel corazón* de Bach ha llenado a estas figuras supramundanas del alma pura y cálida de su música, personificándolas de este modo en su propia naturaleza elevada» (B. Walter, *Bach's Dialogue with Modernity*, *op. cit.*, pp. 175-176).

Bach sabía perfectamente bien lo que era la ópera y parece haber decidido en un momento muy temprano de su vida que no era algo para él. Lo que más diferencia a sus Pasiones de las óperas coetáneas es el modo en que acaba con la convención de un punto de referencia fijo para los oyentes, rechazando la idea de un oyente que examina el desarrollo de la narración dramática como un mero espectador pasivo: entretenido, quizá emocionado, ingiriendo imágenes que se le dan ya perfectamente mascadas, pero nunca una parte de la acción. Bach siguió el ejemplo de Lutero, quien, sabedor por experiencia directa de lo que se sentía al ser perseguido, insistió en que la Pasión de Cristo «no debería representarse en palabras o apariciones, sino en la propia vida de cada uno».[16] Eso es exactamente lo que hace Bach, y lo consigue dirigiéndose directa y muy personalmente a nosotros, encontrando nuevas maneras de involucrarnos e instándonos a representar el drama en nuestras propias vidas: nos convertimos en participantes en la reconstrucción de un relato que, por familiar que sea, se cuenta de maneras que están calculadas para dejarnos paralizados, para sacarnos de nuestra complacencia, al tiempo que nos lanza la cuerda de salvamento del remordimiento, la fe y, en última instancia, un camino hacia la salvación. Aun cuando roba algunos de los ropajes de la ópera en el curso del proceso, Bach siempre evita cualquier cosa que huela a representación teatral. Incluso en aquellas ocasiones en que podemos identificar «escenas» diferenciadas en ambas Pasiones—semirrealistas en el caso de aquellas en que Jesús está siendo juzgado ante Pilato o el Sumo Sacerdote—interrumpe la narración e interpola momentos de reflexión o de respuesta.

Entonces, ¿dónde inscribir las Pasiones de Bach? En su libro *La muerte de la tragedia*, George Steiner mantiene que

> no ha habido un modo específicamente cristiano de drama trágico, ni siquiera en el esplendor de la fe. El cristianismo es una visión del

mundo antitrágica [...]. La Pasión de Cristo es un acontecimiento de un dolor inexpresable, pero es también una clave a través de la cual se revela el amor de Dios por el hombre [...]. Por tratarse de un umbral de lo eterno, la muerte de un héroe cristiano puede ser un motivo de dolor, pero no de tragedia [...]. La verdadera tragedia puede darse únicamente cuando el alma atormentada cree que ya no queda tiempo para el perdón de Dios. «Y ahora es demasiado tarde», dice Fausto en la única obra que más se acerca a resolver la contradicción intrínseca de la tragedia cristiana. Pero está en un error. Nunca es demasiado tarde para arrepentirse y el melodrama romántico es teología sólidamente fundada cuando muestra cómo el alma es arrebatada al borde mismo de la condenación.[17]

Aquí radica, por supuesto, el quid del retrato que hace Byron de su héroe Manfred en los momentos previos a su muerte:

ABAD: [...] Entrega tus plegarias al Cielo,
reza, si bien sólo en pensamiento, pero no mueras así.
MANFRED: ¡Anciano! Morir no es tan difícil. (MANFRED *expira*).

Cuando Robert Schumann se dispuso a componer su sublime música incidental sobre el «poema dramático» de Byron en 1848, unos treinta años después de que fuera escrito, situó tras estas palabras habladas un breve pero conmovedor réquiem coral y así es como concluye la obra. Schumann había estado presente en la famosa recuperación de la *Pasión según san Mateo* auspiciada por Mendelssohn en Berlín en 1829, y es posible que reconociera y aprendiera de los elementos melodramáticos latentes de la partitura de Bach: da la sensación de que va derecho a la yugular emocional por medio de su aproximación a Jesús como un «hombre de aflicciones».

Significativamente, Steiner no hace ninguna referencia de pasada a las Pasiones de Bach, quizá porque piensa que no pueden considerarse como auténticas tragedias, ya que «la visión cristiana conoce sólo la tragedia parcial o episódica.

Dentro de su optimismo esencial hay momentos de desesperación; pueden producirse reveses crueles durante el ascenso hacia la gracia». Es cierto que para el relato cristiano resulta imposible seguir la trayectoria de una tragedia clásica, ya que Jesús es tanto el protagonista principal como, hasta cierto punto, el autor de su Pasión. De los dos relatos, el de Mateo es el que más se acerca, ya que toma prestadas ciertas convenciones trágicas y ofrece una versión muy emotiva del injusto tratamiento que recibe el enteramente bueno Jesús a manos de hombres malvados, mientras que en el Evangelio de Juan la figura cuasitrágica parece tener el control de su destino y haberse amoldado a él. Mi opinión, sin embargo, es que, en sus dos Pasiones, Bach demuestra que la música *puede* realmente «animar las convenciones del mito trágico y la conducta trágica que habían caído en desuso después del siglo XVII», un logro que Steiner atribuye en primer lugar a Mozart, con su «absoluto dominio de los recursos dramáticos de la música», y luego a Wagner, con su «genio para plantear cuestiones decisivas: ¿podía el drama musical devolver a la vida esos hábitos de imaginación y reconocimiento simbólico que resultan esenciales para un teatro trágico, pero que el racionalismo y la era de la prosa habían desterrado de la conciencia occidental?».[18] Aunque sin disminuir en absoluto la importancia de Mozart en este renacimiento de las convenciones trágicas (Wagner se encargó él mismo de hinchar la suya y puede sobrevivir cómodamente a un derecho precedente), yo lo veo como uno de los grandes logros de Bach. A partir de los cimientos no operísticos del drama musical (véase el capítulo 4) tal como había evolucionado durante el siglo anterior fuera del teatro, y a menudo en la iglesia—entre, digamos, la publicación del *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (1619) y la primera interpretación de la *Pasión según san Juan* (1724)—, Bach puso en marcha un nuevo florecimiento del género y condujo a sus oyentes para que hicieran frente a su mortalidad, obligándoles a contemplar cosas de las que nor-

malmente apartarían la vista. Quizá Steiner podría admitir que, a este respecto, es tal la carga mítica de las dos grandes Pasiones de Bach que podrían considerarse la secuela natural de los dramas hablados de Racine y de los autores ingleses de comienzos del siglo XVII, en el sentido de que sus temas resuenan mucho más allá de sus límites temporales y litúrgicos, demostrando con ello ese «contexto de creencia y convención que el artista comparte con su público».

Aunque hay testimonios documentales suficientes para hacer una reconstrucción del marco litúrgico original de las Pasiones* de Bach, no podemos recuperar, por supuesto, la manera en que las vivieron las personas en aquel momento. Como han demostrado que pueden sobrevivir a tratamientos tan diferentes como los antiguos rituales victorianos con coros masivos (y con su fuerte tufillo de gazmoñería) y, en el otro extremo, las panaceas minimalistas de la práctica históricamente informada (PHI)—y seguir emocionando a la gente—, podemos estar seguros de que no hay una única manera definitiva de interpretarlas, ya sea en la iglesia, en salas de concierto o dentro del abrazo profano del teatro. La búsqueda de los modos más eficaces de presentar estas obras enormemente exigentes—cuándo, dónde y cómo, y a quién—ha dado lugar en muchos casos, pero de ninguna manera universalmente, a un oportuno abandono de los ceremoniosos rituales reverenciales de la interpretación de oratorios, en los que los cantantes, vestidos con sus trajes formales de concierto, se sentaban en una fila en la parte delantera del escenario de una sala de conciertos y se levantaban únicamente para interpretar sus números solistas. Puede comprenderse por qué los directores de escena han querido deconstruir las Pasiones de Bach y explorar diferentes maneras de experimentar estos poderosos dramas musicales con sus profundos trasfondos humanos. El hecho de que Bach se decantara por utilizar no una, sino dos orquestas, y (momentáneamente) *tres* coros en su *Pasión según san Mateo* constituye un indicador del drama que resulta intrínseco a la obra. Sin embargo, partir de esto y tratar cualquiera de sus dos Pasiones como óperas frustradas que se ocupan de llevar a cabo una «representación» de uno u otro tipo es algo que acaba tropezando con numerosos obstáculos, como tratar de adaptarse a los repentinos cambios de tiempo y a las múltiples caracterizaciones que se encuentran implícitas dentro de su inusual estructura. Es probable que este tipo de aproximaciones transmitan una sensación reforzada de las identidades individuales de los cantantes como personajes bíblicos, mientras que lo que preocupaba a Bach era hacer justamente lo contrario, de ahí que se esforzara por transferir su reacción emocional a cantantes no específicos (que, recordemos, quedaban fuera de la vista para todos excepto para los ricos ocupantes de los bancos en las galerías laterales de las iglesias en que se interpretaron originalmente) cuando expresan su dolor, remordimiento o indignación al tiempo que hablan en su propio nombre y en el nuestro. Del mismo modo, cabe la posibilidad de que el coro—por mucha que sea la destreza con que afronte los rápidos cambios entre los papeles que se le confían como discípulos, espectadores, soldados o la muchedumbre vocife-

* D. R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford, Oxford UP, 2005, p. 135, resume en una tabla cómo era la liturgia de las Vísperas del Viernes Santo (que empezaban a las 13:45) en las principales iglesias de Leipzig en época de Bach:

Himno: «Da Jesus an dem Kreuze stund»
PASIÓN (PARTE I)
Himno: «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend»
Sermón
PASIÓN (PARTE II)
Motete: «*Ecce*, quomodo moritur iustus» [Gallus]
Oración de la colecta
Versículo bíblico: «Die Strafe liegt auf ihm» (Isaías 53, 5)
Himno: «Nun danket alle Gott»

rante para convertirse, a renglón seguido, en meditativos comentaristas—sea visto en un tratamiento dramatizado como perteneciente a un mundo *separado* del de los oyentes.

El peligro acuciante aquí es la creación de una distracción de la mecánica y la fuerza inexplicable de la música, algo que Jonathan Miller consiguió evitar en su reveladora «activación» de la *Pasión según san Mateo* (estrenada en Londres en 1993 y ofrecida en muchas partes del mundo desde entonces), haciendo justo lo suficiente por medio de la yuxtaposición y separación espaciales (cantantes que se mueven entre y alrededor de los instrumentistas) para sugerir diferentes gradaciones de diálogo: ora confrontacional (como entre coros separados de creyentes y criminales), ora íntimo, como cuando el cantante de un aria y el instrumentista *obbligato* se colocaban en estrecha proximidad liberados de las trabas de partituras y atriles. Mi propia aproximación se basa en la convicción de que también puede lograrse una óptima negociación entre acción y meditación por medio de una cuidadosa distribución de las plantillas musicales en una iglesia o en un escenario de una sala de conciertos convencional, sin sustituir una serie de rituales por otra. Aunque muchos de nosotros podríamos alegrarnos de la desaparición de los antiguos rituales del oratorio como el agrietamiento de un gran témpano de hielo de reverencia que no viene al caso, no veo ninguna ventaja abrumadora—ni ninguna necesidad intrínseca—de definir y localizar la esencia dramática de las Pasiones de Bach al escenificarlas como óperas por delegación. Por el contrario, en el momento en que se hace cargar al drama con un equipaje estético extraño, se corre el riesgo de que se aplane y que, como consecuencia de ello, la música acabe empequeñecida. Es la intensa concentración del drama *dentro* de la música y la colosal fuerza imaginativa que despliega Bach en sus Pasiones lo que las convierte en iguales de los más grandes dramas representados: su poder radica en lo que dejan sin decir. Ignoramos eso por nuestra cuenta y riesgo.

12

COLISIÓN Y COLUSIÓN

Bendita pareja de sirenas, prendas de dicha celestial,
Voz y Verso, Hermanas armoniosas de la Esfera nacidas,
unid vuestros divinos sonidos, mezclad poder igual
e insuflad sentidos que traspasen las cosas fenecidas,
y presentad a nuestra encumbrada fantasía
el canto imperturbable de tan pura armonía...

JOHN MILTON,
At a Solemn Musick

«Las personas suelen quejarse de que la música es demasiado ambigua», escribió Mendelssohn en 1842. Todo el mundo entiende las palabras, por supuesto, pero los oyentes no saben qué es lo que deberían pensar cuando oyen música.

> A mí me pasa exactamente lo contrario, y no sólo en relación con toda una parrafada, sino también con las palabras concretas. También ellas me parecen tan ambiguas, tan fácilmente malinterpretadas en comparación con la música genuina, que llena el alma con miles de cosas mejores que palabras. Los pensamientos que se me expresan por medio de la música que amo no son demasiado *indefinidos* para plasmarse con palabras sino, por el contrario, demasiado *definidos*.[1]

Se trata de una afirmación sorprendente, que muchos músicos suscribirían, pero justo lo contrario de lo que otros esperarían. La relación de la música con el lenguaje es tan compleja como la del lenguaje con el pensamiento. El lenguaje puede elucidar, pero también puede estrangular la sensibilidad en el proceso de transmisión (véase nota al pie en p. 64). La música, por otro lado, cuando se interpreta, per-

mite que el canal del pensamiento transmitido y la sensibilidad fluyan con total libertad: es posible que no sea muy buena a la hora de expresar nuestras prosaicas transacciones cotidianas, pero los pensamientos que expresa se transmiten con mayor claridad y plenitud por medio de palabras. ¿Qué sucede entonces cuando se ponen los dos juntos, como ha sucedido desde el principio de los tiempos hasta la canción pop más reciente? Cualquier ópera o cantata sitúa por necesidad el texto y su plasmación musical en una relación simbiótica, que crea tanto oportunidades como limitaciones para el compositor.

Espero que resulte evidente a partir de los tres capítulos anteriores que, en el caso de Bach, estamos enfrentándonos a un compositor que no estaba nunca satisfecho con simplemente «poner música» a textos religiosos, ya se tratase de cantatas, motetes o Pasiones. Carl Philipp Emanuel dijo a Forkel que su padre

> trabajaba diligentemente, rigiéndose por el contenido del texto, sin ninguna extraña ubicación fuera de lugar de las palabras, y sin detenerse en elaboraciones de palabras concretas a costa del sentido del conjunto, de resultas de lo cual suelen aparecer ideas ridículas, como las que a veces despiertan la admiración de personas que se tienen por entendidas y no lo son.[2]

Es muy posible que ésa fuera la impresión que quería transmitir Carl Philipp Emanuel: que su padre no solía desacatar abiertamente lo que dictaban las convenciones dieciochescas a la hora de poner música a un texto. Pero lo cierto es que la música con texto de Bach está muy lejos de ser dócil: abre la puerta a estados de ánimo que lo abarcan todo, y evoca mucho más poderosa y elocuentemente de lo que podrían hacerlo las palabras por sí solas, gracias especialmente a que sus texturas presentan con mucha frecuencia diversas capas, por lo que transmiten *Affekte* paralelos, complementarios e incluso contradictorios. Estudiar minuciosamente los textos a los que puso música nos proporciona el contexto litúrgico, pero no nos dice en sí mismo nada fiable sobre la música o, por supuesto, sobre cómo pasó a tomar forma en su imaginación. Con él descubrimos enseguida que la música está lejos de ser un caparazón exterior neutral para las palabras que recubre. Bach se ocupó de la especificidad textual, a veces reforzándola con música de una concreción paralela, otras contrarrestándola con música de una concreción que busque igualarla y que, en el sentido de Mendelssohn, sea superior. Las palabras imparten una dimensión adicional a la música y viceversa, de modo que su conjunción es mayor que la suma de las partes individuales; pero aun cuando la música rodea el texto con un código de énfasis o con un aire de equiparación, no siempre se funde con el lenguaje para conseguir una sinergia perfecta. El proceso es bien de colusión en un extremo o de colisión en otro, o algún tipo de combinación de una y otra. Existen, por supuesto, numerosas gradaciones intermedias, incluido un término medio (quizá el estadio más interesante) en el que la música parece absorber un componente metatextual. Este capítulo pone de relieve algunos de los ejemplos más llamativos de la práctica de Bach, caracterizada por su extrema variedad, en sus cantatas y motetes, ejemplos en los que su enfoque fue abiertamente diferente del de sus contemporáneos, lo cual lo dejaba incluso expuesto a la acusación de haber realizado algo inapropiado.

Aunque nunca lo admitió, Bach podría haber reconocido que estaba nadando de alguna manera contra la corriente de las modas entonces imperantes en la música religiosa, y que estaba apuntando a algo que se situaba mucho más allá de lo que practicaban otros compositores de su tiempo. Esto se revela de inmediato con claridad si comparamos sus resultados con los de Telemann cuando ambos se enfrentan al reto de poner música a un texto idéntico, y ambos ejemplos datan de una época (1708-1712) durante la cual los dos estaban re-

gularmente en contacto: Bach en Weimar, Telemann—que dio su nombre central a su ahijado Carl Philipp Emanuel Bach—en Eisenach. La comparación muestra cuán radicalmente se habían separado ya sus caminos. Como uno de los pioneros del nuevo estilo de cantata fundado por Erdmann Neumeister, Telemann era enormemente admirado por su destreza a la hora de injertar las técnicas de la ópera contemporánea en el esquema de la antigua cantata. El libreto de *Gleichwie der Regen* fue escrito incluso especialmente para él por Neumeister en 1711 y su cantata basada en este texto se interpretó en Eisenach poco después, y quizá también en Weimar, donde Telemann era tenido en gran estima por el patrono de Bach, el duque Ernesto Augusto.

Ya desde el solo inicial, en el que Isaías compara la semilla (55, 4-15), y el impacto que habrá de tener el tiempo atmosférico en su germinación y crecimiento, con la Palabra de Dios, resulta evidente que la pieza de Bach de 1713 (BWV 18) va a ser más audaz, y también más temperamental en momentos en que hace caso omiso de la «correcta» declamación de las palabras. Allí donde, en el segundo movimiento, el poeta combina advertencias de los peligros para la Palabra de Dios en el estilo de un sermón con cuatro versos de una plegaria tomados de una letanía de Lutero, Telemann se esfuerza por difuminar la distinción entre salmodia y un recitativo semejante al habla, así como por evitar extremos de expresividad. Su música opera modestamente como la mera sierva de las palabras. Bach hace exactamente lo contrario: al recrearse en el contraste entre la fórmula salmódica arcaica (iniciada por la voz de soprano, pero completada por todo el conjunto) y el moderno estilo recitativo operístico (que demuestra dominar con total maestría, a pesar de que se trata de la primera vez que lo utiliza), deja que su tenor y su bajo expresen libremente sus súplicas personales de fe y determinación en presencia del «engaño demoníaco», con virtuosísticos despliegues de coloratura, modulaciones cada vez más amplias

y una vívida pintura sonora sobre las palabras *berauben* ('robar') y *irregehen* ('descarriarse'), al tiempo que reserva la escala más extravagante de cincuenta y cinco notas para la palabra *Verfolgung* ('persecución'). De hecho, convierte este movimiento en el eje central de su obra, un tapiz transcompuesto formado por cuatro tramos de recitativo acompañado, un caso único en sus cantatas.

Mientras que la instrumentación de Telemann es la convencional de cuerda a cuatro voces, la de Bach es improbable y asombrosamente original: cuatro violas y bajo continuo, incluido un fagot, lo que aporta una sonoridad de timbres mágicamente sombríos a la obertura y a los movimientos posteriores. La rapidez con que reacciona su música ante los sentimientos cambiantes del texto le permite describir, en primer lugar, a aquellos que renuncian a la Palabra y «caen como fruta podrida» (en una frase instrumental decorada que revolotea de forma descendente) y, un momento después, cómo «otro hombre puede ocuparse únicamente de su tripa». Todo ello contribuye a un vívido retrato, a la manera de Brueghel, de la sociedad rural: el sembrador, el glotón, el Diablo al acecho y algunos villanos de pantomima que adoptan la forma de turcos y papistas. Típicos de las letanías, los pasajes de enlace no varían musicalmente (¿podrían contener acaso un dejo de burla de las monótonas entonaciones del clero?), con excepción de la parte de continuo, que se torna agitada con la mención de los turcos y los papistas «blasfemando y bramando». Con Telemann, por otra parte, echamos en falta la sensación de implicación con el texto, o que se valga de todos los recursos de la música, como hace Bach de una manera tan magistral, para inculcar las palabras y su sentido subyacente en la conciencia de su oyente con un enorme incremento de sustancia, sutileza e interés musicales.

A partir de sus años de Weimar en adelante el procedimiento de Bach cuando pone música a un comentario poéti-

co raramente encaja con un modo de exposición convencional. Sus arias, por ejemplo, raramente se presentan tal como habría sido un sermón de la época, como una exégesis ordenada, y al moldearlas para que encajen con su contexto concreto se toma libertades, siguiendo su propia lógica privada. Como ha mostrado Laurence Dreyfus, «desarrolla ideas selectivas de sus textos que provocan una melodía instrumental dominante, pero también incorpora signos, géneros y estilos ajenos al texto que imponen, por medio de una suerte de interpretación o ejecución del texto, un palimpsesto oscurecedor de la poesía».[3] Tomemos la cantata de Pascua BWV 31, *Der Himmel lacht*, interpretada por primera vez en Weimar el 21 de abril de 1715. Al tener que enfrentarse a una estrofa con un dogma puro y duro, que comienza «Adán ha de perecer en nosotros para hacer renacer al hombre nuevo», sin ninguna emoción discernible y sin ninguna oportunidad para recurrir a la pintura sonora, Bach pone en marcha una vigorosa y palpitante textura de instrumentos de cuerda que evocan más unos ritos primaverales que a un hombre decidido a hacer borrón y cuenta nueva. Esta falta de consideración por las reglas de la propiedad musical habría bastado para hacer que un teórico puntilloso como Johann Mattheson se estremeciera, ya que, estrictamente hablando, la música no es el resultado directo del texto y éste no ha sido tratado ciertamente en un sobrio estilo silábico. Constituye un temprano ejemplo de la colisión que caracteriza con tanta frecuencia la respuesta de Bach al género y que confiere a la música que emerge de este modo una vitalidad tan duradera. La manera en que aborda un texto o tema doctrinal concretos, así como la glosa personal y muy humana que incorpora en ella, nos dicen mucho más sobre su personalidad que despachar, como hizo Bach, la base misma de su modo de abordar la composición al rebajarla a la mera obligación de «ser diligente». Esto no puede constituir simplemente el cuadro completo de alguien de su estatura. Al comienzo de este libro di a

entender que considerar a Bach como una suerte de subversivo podría brindarnos acceso a una comprensión de sus logros, que, en común con otros grandes artistas, estaban «en sintonía con las más sutiles manipulaciones y reelaboraciones de la experiencia humana».[4] Aquí estamos encontrándonos con ejemplos que parecen corroborar esa afirmación.

La música abstracta nos procura emociones purificadas de narraciones prescritas y desvinculadas de toda realidad apremiante. Percibimos la tristeza de la pérdida sin la pérdida misma, la sensación de terror sin ningún objeto de terror ante el que tengamos que reaccionar, el fulgor de la dicha que se disipa en el instante en que la percibimos.[5] Algo muy diferente sucede cuando la música se alía con la poesía, aun en el caso de que se trate de poesía de un escaso valor intrínseco. En este punto se produce un delicado equilibrio entre sonido y sentido: ahora la música *se convierte* en la pérdida y el terror, exactamente igual que les sucede a las palabras. Paul Valéry decía que la poesía era «un lenguaje dentro de un lenguaje», pero ¿no es esto también una descripción precisa de la manera en que música y poesía negocian entre sí? El efecto que tiene la música en los versos va más allá de añadir simplemente una capa de *impasto*, espesando la presencia física de las palabras que transmiten significado. Es el equivalente de la metáfora: pone un freno al flujo de habla y verso recitado que introduce en él un ritmo y un tempo estructurados de forma diferente, lo cual, si se consigue el objetivo, permite al oyente entrar en contacto con la lectura de las palabras que ha realizado el propio compositor.*

* Valéry veía la música como la encarnación del ideal de poesía debido al modo en que experimentamos las obras musicales. Al oír música, escribió, «me veo impulsado a generar movimientos, a desarrollar el espacio de la tercera o cuarta dimensión, se me comunican impresiones cuasiabstractas de equilibrio, de desplazamiento de equilibrio» (P. Valéry, *Œuvres*, París, La Pléiade, 1960, vol. 2, p. 704).

La teología se expresa tradicionalmente por medio de palabras, mientras que la música, la forma de expresión habitual de Bach, obedece a reglas que hacen caso omiso de consideraciones derivadas del propio texto, en procedimientos que, como Dreyfus muestra, son a veces marcadamente antiliterarios.[6] En el intercambio—incluso la fricción—entre palabras y música en sus cantatas sacras, emerge la fuerte sensación de que Bach está intentando lograr la formulación de significado definitiva, como un compendio de todo.* En el proceso parece estar desafiando constantemente a sus oyentes a que reflexionen sobre qué significa ser cristiano (con su carga tanto de obligaciones como de alegrías). Utiliza la música tanto para extraer nuevos significados de los textos del Evangelio como para apuntar a otros que se le han ocurrido, quizá de forma inconsciente, a lo largo del proceso de composición e interpretación.

El peligro con Bach fue siempre el de sobrecargar: sencillamente tenía demasiado que decir—demasiado, en cualquier caso, para la comodidad del predicador que estaba mientras tanto esperando—y demasiadas maneras diferentes de decirlo, y contaba para ello con el apoyo de técnicas y herramientas que eran muy superiores a las de la mayoría de

* Es como si de vez en cuando estuviera coincidiendo tácitamente con la deshonrosa ocurrencia de Beaumarchais: «Si no merece la pena decir una cosa, cántala». Beaumarchais era en entusiasta apasionado de la música e incluso puso punto final a su obra *Las bodas de Fígaro* con el verso *tout finit par des chansons.* Mozart tomó nota. Rossini fue incluso más allá. Un compositor, afirmó, «no debería preocuparse de las palabras, excepto para asegurarse de que la música se ajuste a ellas sin desviarse, sin embargo, de su carácter general. Actuará de tal modo que las palabras se subordinen a la música y no la música a las palabras [...]. Si el compositor empieza a seguir el significado de las palabras con pasos iguales, escribirá música que no será expresiva por sí misma, sino que será pobre, vulgar, como un mosaico, e incongruente o ridícula». La música italiana había emprendido un viaje que la había alejado muchísimo de Monteverdi y del antiguo ideal de *prima la parola, dopo la musica* (véase el capítulo 4, pp. 173-175).

sus colegas. Cabe sospechar que esto es lo que se encuentra tras las críticas de compositores menos afortunados que habían pasado a convertirse en expertos, hombres como Johann Adolph Scheibe y Johann Mattheson. Bach transgredía los límites: los límites del gusto aceptado, de lo que podía hacer la música para ampliar su vocabulario formal y expresivo, de cómo puede transmitir emociones humanas, alabar a Dios y edificar a su prójimo, por encima de cualquier cosa que él mismo hubiese logrado previamente. A pesar de sus limitados viajes geográficos, y llegando al igual que Shakespeare mucho más allá de los límites de su propia experiencia nativa, Bach nos transporta a lugares apenas cartografiados y a regiones que están mucho más allá del alcance intelectual de sus críticos. Cuando Scheibe lo atacó anónimamente, deploró la costumbre de Bach de «despojar a sus piezas del elemento natural al darles un estilo grandilocuente y confuso», ensombreciendo su belleza con lo que él llamó «un exceso de artificio». Además, le leyó la cartilla por esperar que «los cantantes e instrumentistas hubieran de ser capaces de hacer con sus gargantas e instrumentos cualquier cosa que él pueda tocar al clave». Bach (por medio de su portavoz Abraham Birnbaum) replicó que «Es cierto que hay dificultades, pero eso no significa que sean insuperables»: simplemente hay que encontrar soluciones, de tal modo que los cantantes e instrumentistas que participen en un armonioso diálogo puedan conferir un significado añadido a una simple lectura de un texto, y logren «funcionar de manera maravillosa yendo juntas y enfrentándose entre sí, pero sin la más mínima confusión».[7]

Bach, por tanto, se rebelaba no sólo contra la complacencia de la política estilística de la época, sino contra una lectura esencialmente errónea de sus intenciones y de su práctica: haberse decantado por una reelaboración radical de los materiales de la música, explorar nuevas maneras de complementarse música y texto, pero también de realzarse mutua-

mente, fomentar una interacción sin precedentes entre sus diferentes cantantes e instrumentistas y, finalmente, investigar los efectos que podía tener todo ello en el oyente.[8] Él habría opuesto resistencia, naturalmente, al tipo de enfoque propio de un maestro de escuela que queda resumido en la insistencia de Mattheson en que cuando «los instrumentos y las voces colaboran, los instrumentos no deben predominar». Bach no estaba dispuesto a que su orquesta quedara reducida al papel de una dócil acompañante que se limita a exponer material en un *ritornello* inicial que el cantante desarrollará y embellecerá más adelante. Por el contrario, para él los compases instrumentales inaugurales de una cantata suponen una invitación a entrar en un mundo ordenado de ritmo y sonidos al margen del ruido circundante o de la vida cotidiana y, a partir de ahí, a entablar con el cantante un fructífero diálogo.

Mattheson no comulgaría con nada de esto.

> Muchos cuadros hermosos se ven oscurecidos de este modo cuando se les provee de un marco tallado en oro que no hace más que distraer a la vista y la aparta del cuadro. Cualquier entendido en pintura preferirá elegir un marco oscuro que uno claro. La misma cosa es aplicable a los instrumentos, que no proporcionan más que un marco para las palabras a que se ha puesto música.[9]

Mattheson parece ansiar un músico que sea dócil, del mismo modo que un pintor reúne lo que desea retratar dentro de un rectángulo, lo enmarca y lo traslada al interior, domesticando, por tanto, al ojo que lo contempla a fin de que la distancia entre el paisaje real y el espectador se ensanche. La estricta obediencia al «marco» en las arias y coros de sus cantatas habría puesto freno a esa corriente de invención que se desborda en la música de Bach. Con una ambición mucho mayor que la de cualquiera de sus contemporáneos, reúne una enorme cantidad de material de maneras que requieren—hacen hincapié en—nuestra atención e implicación activas. Esto no lo convierte en un van Gogh o un Howard Hodgkin musical, artistas que pintan sobre el marco mismo de sus cuadros; porque aunque no se dejó afectar por cuestiones de corrección y aprobación pública, se amolda en última instancia, por supuesto, a las restricciones de la forma.*

Como hemos visto en el capítulo 5, en sus primeras cantatas sacras, BWV 4, 131 y 106, Bach estaba escrutando un nuevo territorio para la música y dándole un doble uso: como un punto desde el cual ver el universo y como una especie de megáfono crítico. El examen de la música nos permite distinguir el delicado camino que recorre entre un apuntalamiento teológicamente respetuoso de los textos y una glosa individual de los mismos, con todo un espectro de ambivalentes gradaciones intermedias. Sabemos que la música de Bach no se funde suavemente con el lenguaje para crear una forma dramática integrada como la que encontramos, por ejemplo, en las óperas de Monteverdi o, mucho más tarde, de Mozart. En cambio, una vez tras otra, encontramos la peculiar relación dialéctica que Bach parece forjar entre su música religiosa y la palabra, especialmente la palabra en lengua vernácula, que

* Al comparar la dinámica de pintura y música, hay otro aspecto que aflora de inmediato. Con la pintura, el espectador es siempre libre de escoger y escudriñar elementos a voluntad, sin tener que supeditarse al tiempo. La música, por su parte, implica la obligación intrínseca para el oyente de seguirla en tiempo real (a menos, por supuesto, que se siga en silencio partitura en mano): no permite esas promiscuas entradas y salidas que sí admite el arte visual. Del mismo modo que los cuadros nos ofrecen vislumbres por su naturaleza puramente visual, cabe escuchar la música como puro sonido. Pero hay una diferencia: la música genera un apetito de algún tipo de resolución—que puede proporcionar y que ella misma proporcionará—, algo que comparte con la literatura, pero no con la pintura. Sin una representación simplista, la música presupone una capacidad y una buena disposición por parte del oyente para conectar una sucesión de eventos relacionados no dictados por el mundo material, ni, en el caso de Bach, por una división artificial de la misma entre naturaleza en estado puro y total artificio (véase J. Butt, «Do Musical Works Contain an Implied Listener?'», JRMA, vol. 135, número especial n.° 1, 2010).

desde tiempos de Lutero había pasado a ocupar una posición tan dominante en la conciencia alemana.* Bach tiene el don de poder vivificar un mensaje doctrinal y, allí donde resulta apropiado, expresarlo con una fuerte impronta dramática, mientras que, inmediatamente después, equilibra esto con música de una delicadeza excepcional. Puede tanto suavizar como humanizar la frecuente severidad de las palabras sin por ello disminuir lo más mínimo su impacto. Se niega a dejarse intimidar por la solemnidad de la liturgia, deseoso como está de mirar detrás de la cortina de la religión y, como cualquier hombre de teatro experimentado (aunque él no lo era, por supuesto, según cualquier definición convencional), dispuesto a valerse del ingenio e incluso la sátira si eso ayuda a sus oyentes a abrirse a las realidades de la vida, al mundo y sus maneras. *Metalenguaje* es el término que a veces se utiliza para referir el lenguaje que se describe a sí mismo. Entre la zona que yo denomino «colusión», en la que la música de Bach se amolda, en efecto, al texto, y la «colisión», allí donde choca directamente con él, hay un estado intermedio semejante a lo que Walter Benjamin, en un contexto paralelo, llama una «dicotomía de sonido y guión»:[10] en ese espacio es posible comentar, expandir, especular, mostrarse de acuerdo o en desacuerdo con el texto desde una posición de igualdad. Esto es lo que a veces hace Bach, y lo que me interesa aquí.

El típico libreto de una cantata de Bach tiene una moraleja que toma cuerpo de diversas formas. Tomemos BWV 169,

* Dreyfus realiza una observación pertinente: cómo «podría persuadirse a la música para convertirla en una forma auténticamente nueva de comentario», incluso en una crítica de su época y de la música de la primera Ilustración, con su «hedonismo simplista» y su rechazo (así como su apropiación) de la música como una rama de la metafísica (L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1996, pp. 242-244).

Gott soll allein mein Herze haben, compuesta en octubre de 1726, la última y más sistemáticamente hermosa de sus cantatas para contralto solista. En ella Bach aborda un texto a su manera más colusoria, formulando un motivo de rondó que se corresponda con la frase a modo de lema extrapolada del Evangelio del domingo (Mateo 22, 34-46): «Sólo Dios tendrá mi corazón». Esta sencilla idea (la *propositio* en términos retóricos) constituye la base para una unidad que abarca la totalidad de la obra al tiempo que permite un diálogo implícito entre esta figura—la repetida autoofrenda al amor de Dios—y la glosa (*confirmatio*) que le proporcionan el poeta y el compositor. Esto es lo más que se acercó nunca Bach a «poner música» sin más a las palabras, con una música que se corresponde con cada uno de los gestos e inflexiones del texto que tiene delante. Su carácter de devoción suavemente insistente, basada en la observancia de los diez mandamientos de Cristo—amar a Dios y a tu prójimo—, supone un contraste extremo con su implacable incumplimiento de estas leyes en BWV 77 (véase *infra*, pp. 669-674). Casi igual de dócil es la inquietantemente hermosa cantata navideña BWV 151, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt.* Para reflejar el solaz de las palabras («Dulce consuelo: viene mi Jesús, Jesús ha nacido ahora»), Bach construye el aria inicial como un *siciliano* en Sol mayor en $\frac{12}{8}$ marcado *molt' adagio* para soprano, flauta *obbligato* y cuerda, con un oboe d'amore que dobla a los primeros violines. Su única glosa aquí es dar a entender por asociación y por medio de esta *berceuse* que es la Virgen María en persona quien está cantando una nana a su bebé recién nacido. De un carácter inefablemente tranquilo, contiene anticipos musicales tanto de Gluck como de Brahms, mientras que los arabescos de la flauta solista sugieren algo folclorizante, de origen quizá mediterráneo oriental o incluso vasco. Cualquier asociación pasajera con la Virgen pensativa queda, sin embargo, rápidamente desechada en el momento en que irrumpe de repente la sección B *vivace* con una

extática y alegre danza marcada *alla breve*, en parte gavota, en parte giga: «El corazón y el alma se regocijan». Flauta, soprano y los primeros violines (momentáneamente) estallan en elegantes *fioriture* en tresillos—de un estilo y un carácter semejantes al tipo de música profana que escribió Händel en su juventud cuando descubrió por primera vez las obras de Scarlatti y Steffani en Italia—antes de que reaparezca la canción de cuna inicial. No hay, por supuesto, ninguna razón por la que la Santísima Virgen no hubiera tenido que responder de este modo espontáneo y propio de una niña, pero eso no es parte del relato bíblico, que cuenta cómo «María guardaba todas estas cosas y reflexionaba sobre ellas en su corazón» (Lucas 2, 19). Difícilmente puede culparse a Bach por establecer este vínculo pasajero en la mente del oyente, y lo cierto es que poner música a este texto de un modo estricto y convencional podría haber resultado tan poco esclarecedor—delicioso, pero trillado—como los conciertos pastoriles navideños de los compositores italianos de la época—Corelli, Manfredini y otros—, un género en miniatura que adoptó y transformó el propio Bach en la introducción de la Parte II de su *Oratorio de Navidad.*

Antes, en sus años de Weimar, Bach había compuesto la primera de varias cantatas sobresalientes para cantante solista, BWV 199, *Mein Herze schwimmt im Blut*, una obra que muestra conocimientos y sensibilidad operísticos suficientes como para sugerir que es posible que hubiera tenido en mente a una cantante de ópera en concreto, de un tipo desconocido en Weimar (donde sólo se empleaban falsetistas): quizá una diva como Christine Pauline Kellner, que pisaba regularmente el escenario de ópera en la cercana Weissenfels, así como en Hamburgo y Wolfenbüttel. Lo que Bach nos ofrece aquí no es tanto un sermón como un retrato de la compleja transformación psicológica y emocional del individuo golpeado por su conciencia. El mensaje teológico subyacente, basado en la parábola del fariseo y el publicano (Lucas 18, 9-14), sigue estando presente, pero ahora expresado en términos personales. Una cristiana consumida por el horror de sí misma y sabedora de que sus pecados la han convertido «en un monstruo a los ojos de Dios» está atormentada por el dolor (recitativo acompañado inicial). El padecimiento la deja muda (sección A de la primera aria); las lágrimas dan fe de su remordimiento (sección B); un destello momentáneo de autoobservación (una interpolación extremadamente inusual en la sección C en recitativo *secco*) da paso a un estallido retórico y a un regreso a los «suspiros silenciosos» (A repetida). Sigue más autoinmolación (*accompagnato*), que culmina en el grito arrepentido del publicano en la parábola: «¡Dios, ten piedad de mí!» A continuación, sin interrupción, llega un aria de profunda humildad y contrición (A), y la confesión de culpa (B) culmina en una súplica de paciencia (tempo ralentizado a *adagio*) antes de una renovada expresión de arrepentimiento (A repetida). Éste es el punto de inflexión (un recitativo de dos compases). Ahora la pecadora hace un nuevo acto de contrición y arroja sus pecados a las heridas de Cristo (coral). A partir de este momento éste será su lugar de reposo (*accompagnato*), desde donde puede cantar una oda a la dichosa reconciliación (A), bendición (B) y alegría renovada (A repetida).

Lo que Bach está esforzándose por hacer aquí es una lúcida presentación del texto, o más bien las ideas que se esconden tras él, ofrecidas al oyente desde diversas posiciones estratégicas y con un estilo extraordinariamente personal diseñado por él mismo. El mecánico tamborileo del recitativo operístico contemporáneo no iba con él; lo que desarrolla, en cambio, es una declamación musical lo bastante flexible como para culminar en un *arioso* en momentos de una relevancia especial y que se ajusta a los ascensos y descensos de las imágenes verbales. Cada uno de los recitativos actúa como el trampolín hacia el aria subsiguiente y, con ello, a cada cambio y expresión del estado de ánimo. Bach teje una red atmosférica para cada aria tan asombro-

samente vívida que no se necesitan realmente palabras—incluso las tan abiertamente emocionales como las escritas por Georg Christian Lehms—para transmitir el *Affekt* concreto. Podríamos casi prescindir de ellas y conservar la confianza en que seguirían entendiéndose las inflexiones y los perfiles emocionales, que es casi lo que hace el propio Bach en su primera aria, «Stumme Seufzer».

Al enfrentarse a un texto que postula las limitaciones de la expresión verbal («mi boca está cerrada»), Bach desplaza la carga expresiva hacia los instrumentos, de tal modo que el oboe expresa el torbellino del alma suspirante durante toda su conmovedora *cantilena* de una manera tan elocuente como la voz, quizá más incluso. La carga emocional se redobla entonces cuando la voz reaparece más adelante para incorporar nuevo material dentro del *ritornello* del oboe, una técnica conocida como *Vokaleinbau*. Es posible que, una vez más, Bach estuviera subvirtiendo la práctica operística convencional, en la que el cantante es el centro de atención fundamental: el hecho mismo de que la contralto esté musicalmente contextualizada podría haber provocado críticas religiosas a una convención tan profana. Del mismo modo, no se necesita saber que la segunda aria comienza «Profundamente postrado y lleno de remordimiento» cuando el arco melódico de la cuerda de esta espaciosa zarabanda sugiere postración de una manera tan gráfica y cuando el estiramiento de sus frases más allá de las barras de compás transmite los gestos de súplica. El éxito de esta estrategia depende en gran medida, por supuesto, de la habilidad para la retórica y de la empatía de la cantante en cuestión: de su capacidad de emocionar y, literalmente, «afectar» al oyente, no únicamente por medio de la pirotecnia vocal.

La forma en que Bach implanta palabras y material vocal en una estructura ya existente se traduce a menudo en una

colusión de sensibilidad y expresión emocional, pero nunca lo hace de un modo más impresionante que en dos obras contrastantes, una para Navidad, la otra para Jubilate (Pascua + 3). La más festiva y brillante de las cantatas de Bach para el día de Navidad es su tercera, BWV 110, *Unser Mund sei voll Lachens*, compuesta en 1725. Su movimiento inicial es idéntico al de la obertura de la *Suite para orquesta n.º 4 en Re mayor*, BWV 1069, con el añadido de una pareja de flautas a la línea del primer oboe. Aquí toma su estructura de obertura francesa (lento-rápido-lento) y utiliza las secciones ceremoniales de los extremos para enmarcar el rápido segmento fugado, pero con un coro a cuatro voces de nuevo cuño que inserta dentro del tejido instrumental. Como una paráfrasis del Salmo 126, la pieza emerge remozada, viva, con sonoridades inesperadas y una maravillosa expresión de la risa por medio de la música, tan diferente del modo rígido y serio en que suele tocarse como música orquestal. Cuando se ven doblados de repente, como aquí, por voces que cantan refiriéndose a la risa, los instrumentistas tienen que repensar las líneas y el fraseo que les resultan familiares. Recíprocamente, los cantantes necesitan ajustarse a las convenciones instrumentales de una obertura francesa. A una estructura existente con una antifonía ya implícita entre los distintos grupos instrumentales, Bach quiso luego añadir efectos *concertantes* diferenciados. Para una de las reposiciones de la cantata (bien en 1728 o en 1731) escribió en detalle nuevas partes *ripieno* para las tres líneas más agudas (la parte de bajo se ha perdido), como si quisiera reforzar el contraste entre las secciones a solo y *tutti*. Toda la pieza posee una arrogancia irresistible, que se salva de degenerar en una de esas danzas en las que los campesinos marcan enérgicamente el ritmo con los pies en el suelo gracias a su elegancia y a su ligereza de toque.

El efecto de iluminar un original familiar por medio de un injerto se consiguió de una manera aún más impresionante

en una obra que Bach compuso seis meses después. Lo que comenzó siendo un concierto para violín (ahora perdido) y que más tarde tomó forma como el famoso *Concierto para clave en Re menor* (BWV 1052) reaparece en los dos movimientos iniciales de BWV 146, *Wir müssen durch viel Trübsal*, interpretada por primera vez en Jubilate en 1726. El primero es una imponente *sinfonia* introductoria (aunque no resulta del todo evidente qué está haciendo aquí un vigoroso y enérgico movimiento de concierto anunciando el texto evangélico «Hemos de entrar en el Reino de Dios pasando por una gran tribulación»), y el segundo es una versión coral plenamente formada de esas palabras superpuestas al material ya existente, en ambos casos con el organista como solista. En la interpretación se requiere un comedimiento y un control enormes por parte tanto de los cantantes como de los instrumentistas para mantener la atmósfera susurrada, como de otro mundo, del segundo movimiento a lo largo de ochenta y siete compases lentos. Esto sería ya suficientemente impresionante como una pieza en la que se ha implantado algo de un modo excepcionalmente inteligente, si es que eso es realmente lo que era, porque es posible que no sepamos nunca con seguridad si Bach había previsto esta solución concreta en un principio o si, con el texto delante de él, se le ocurrió de repente la posibilidad de una estructura con dos capas, lo que le permitía anticipar un gran número de posibles permutaciones de futuras decisiones.* Como afirmó Glenn Gould:

* Con esto me refiero al modo, por ejemplo, en que las cuatro líneas vocales estaban sujetas a cruzarse unas con otras en determinados momentos, y al mismo tiempo colisionar con los adornos de la mano derecha del solo para órgano en el movimiento *adagio* del concierto. Hay que reconocer que Bach se proporcionó a sí mismo una base maravillosamente sólida para el doble proceso de invención y elaboración por medio de una línea de bajo *ostinato* que se oye seis veces en el curso del movimiento.

La condición *sine qua non* del arte contrapuntístico, más conspicua en la obra de Bach que en la de ningún otro compositor, es una capacidad para concebir *a priori* identidades musicales que, cuando se transportan, invierten, se retrogradan o se transforman rítmicamente, pero que seguirán exhibiendo, en conjunción con el tema original, algún tipo de perfil enteramente nuevo aunque completamente armonioso.[11]

Ahora nos fijaremos en ejemplos de un enfoque en múltiples estratos de Bach en el que música y texto acaban apuntando en direcciones diferentes, cuando, en vez de ser los pensamientos los que suscitan los estados de ánimo y las emociones, son los estados de ánimo y las emociones sugeridos por la música los que empiezan a suscitar los pensamientos y, como consecuencia de ello, alteran el modo en que ideas preestablecidas dejan muescas en la mente. La «adopción» concreta que Bach hace del texto evangélico, aunque estaba concebida para anunciar y reforzar el sermón que le precedía, en ocasiones daba al sermón un sesgo alternativo e inesperado. Ya hemos visto cuán raramente el contenido musical del movimiento de una cantata nace impulsado en exclusiva por el sentido semántico de las palabras. Bach suele rodearlas, en cambio, de su propio código privado de énfasis, de correspondencia con los *Affekte*. Entre un puñado de cantatas que transmiten la sensación muy poderosa de que su música está trazando su propio curso al formar un ángulo oblicuo con respecto al del texto, sobresale BWV 103, *Ihr werdet weinen und heulen*. Como ya hemos visto en el capítulo 9 (p. 508), su comienzo engañosamente festivo constituye un ejemplo de un *ritornello* instrumental bachiano que choca con el sentido del texto que se oye a continuación, y también hemos mostrado que esto puede desconcertar al oyente. Una manera más convencional de abordarlo podría haber sido dejar la antítesis de las dos frases iniciales intactas con,

por ejemplo, un movimiento lento de carácter marcadamente sombrío (como sucede en BWV 12 y 146 para la misma festividad), seguido de alguna forma de jovial *scherzo*. Lo que hace Bach es absolutamente asombroso. Anticipando en un siglo el «Heiliger Dankgesang» del *Cuarteto de cuerda en La menor, op. 132*, de Beethoven, su estrategia es combinar estos caracteres opuestos, uniéndolos en una contingencia recíproca a la vez que resalta que es al mismo tiempo Dios quien tanto concede como luego mejora estos estados mentales. Tras ralentizar de forma abrupta hasta un *adagio e piano*, el bajo solista entona *Ihr aber werdet traurig sein* ('Pero habréis de estar tristes') con armonías mantenidas y torturadas. Luego, justo cuando la dicha parece más lejana, resurge dando saltos con la reaparición del tema fugado y el anterior tema, burlón y festivo, se ha transformado ahora en una auténtica delicia: algo no sólo extraordinariamente inteligente sino, por si fuera poco, también esclarecedor.

Hay numerosas ocasiones en las que la música de Bach proporciona una serie de distintos giros interpretativos que no surgirían de una simple lectura sólo del texto. En el capítulo 9 (p. 496) analizamos dos arias para bajo de sendas cantatas cuyo texto insinúa algún optimismo a pesar de la dureza de la vida, pero donde la música de Bach parece, sin embargo, absolutamente sombría, impregnada de dolor y de una tristeza inconsolable. Transcurridos exactamente tres años desde que tomara posesión de su puesto como *Cantor*, y escrita para el importante primer domingo después de Trinidad, que marcó el comienzo de sus dos primeros ciclos de Leipzig, nos encontramos arrojados a un mundo de desastres naturales y llamamientos a la caridad: BWV 39, *Brich dem Hungrigen dein Brot*, supuso el segundo uso por parte de Bach de un texto de la corte de Meiningen, donde estaba contratado su primo Johann Ludwig. El modelo de Meiningen incluía la cita de dos textos bíblicos: del Antiguo Testamento para el movimiento inicial: «Reparte [o parte] tu pan con

los hambrientos» (Isaías 58, 7-8), y del Nuevo Testamento, «De la beneficiencia y de la mutua asistencia no os olvidéis» (Hebreos 13, 16), que tenían en común una exhortación a ayudar a los pobres.

El coro inicial presenta varias secciones y es inmenso: con sus 218 compases, ocupa más de un tercio de la extensión total de la cantata. Bach arranca de un modo casi vacilante con una *sinfonia* introductoria con corcheas repetidas que van pasando de una pareja de flautas de pico a una pareja de oboes y a la cuerda, y vuelta a empezar, sobre unas corcheas rígidamente inconexas en el continuo. Los estudiosos alemanes, desde Spitta hasta Schering y Dürr, defienden que «describe de manera inconfundible el gesto de partir el pan».[12]* Schweitzer lo refuta acertadamente diciendo que «nadie que escuche la música puede tomarla por un retrato de alguien partiendo pan [...] retrata a los desdichados que están siendo ayudados y conducidos al interior de la casa».[13]† Ésa es ciertamente la imagen que viene a la mente en el momento en que entra el coro después de trece compases, por el modo en que Bach distribuye en parejas a sus cantantes

* Basan su interpretación en una interpretación literal de la primera palabra, *brich*, del verbo alemán *brechen*, que significa partir, en contraposición a *repartir*, o al más metafórico e implícito *compartir* en castellano (o *partager* en francés). La *Nueva Biblia Española* (1975) traduce el versículo como «partir tu pan con el hambriento, hospedar a los pobres sin techo, vestir al que ves desnudo y no cerrarte a tu propia carne».

† Esta interpretación no convierte automáticamente a esta obra en la «Cantata del refugiado» de Bach, como han mantenido algunos al vincularla con un servicio para conmemorar una *cause célèbre*: la expulsión de alrededor de veintidós mil protestantes de Salzburgo por su arzobispo en 1732 y su traslado a Prusia como parte de la *Peuplierungspolitik* del rey Federico Guillermo I (véase T. Blanning, *The Pursuit of Glory*, Londres, Penguin, 2007, p. 88). La cantata se interpretó por primera vez seis años antes, en junio de 1726, aunque sí resulta concebible, como deja claro Dürr, que esta cantata pudiera haber «encontrado un nuevo propósito [...] que no fue anticipado ni por el libretista ni por el compositor» cuando se repuso en 1732 (A. Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, Oxford, Oxford UP, 2005, p. 394).

con frases partidas en terceras. Los suyos son gestos implorantes, emocionalmente ahogados; sus súplicas se interrumpen y suenan tartamudeantes. Esto conduce a frases cromáticas mantenidas—«*und die, so im Elend sind*» ('y quienes viven penalidades')—y a continuación a un pasaje de semicorcheas en terceras para «*führe in's Haus*» ('conduce dentro de tu casa') con melismas serpenteantes. Justo donde podría esperarse una campaña de Oxfam te encuentras ya con el platillo de las limosnas. Bach escribe su coro no desde la posición del Director de Campañas, sino desde la de la víctima de la hambruna. En otras palabras, está diseñando un papel movible para su coro: de miembros de un elenco (aquí alineados formando una cola de personas hambrientas) a instructores bíblicos que prescriben una apropiada conducta caritativa.

Los tenores se embarcan ahora en un tema fugado condensado con destacados La bemoles, y Re bemoles, que posee una fuerza emocional muy especial, sobre todo cuando se unen en imitación los contraltos. Después de noventa y tres compases, la indicación de compás cambia a compasillo. Los bajos empiezan sin acompañamiento con las palabras «Cuando veas al desnudo, cúbrelo; y no te ocultes de tu propia carne» y luego son respondidos por todas las voces e instrumentos de una manera muy parecida al antiguo estilo de las cantatas de Weimar, con un florido contrasujeto para sugerir la «ropa» del que está desnudo. Se ha producido claramente un cambio en las voces que estamos oyendo: ya no son quienes sufren de hambre, sino los portavoces de la caridad. Bach ha vuelto a entrar de nuevo en colusión con el texto. En el compás 106, la indicación de compás cambia de nuevo, esta vez a $\frac{3}{8}$ (de nuevo una característica de Weimar), mientras los tenores inician la primera de dos exposiciones fugadas separadas por un interludio con una coda. La sensación de alivio tras la sofocante fuerza emocional de las secciones iniciales resulta palpable y llega a una crepitante conclusión homofónica con «*und deine Besserung wird schnell wachsen*» ('y tu salud mejorará rápidamente'). Los bajos promueven entonces una segunda exposición fugada y, después de tanto desgarro, la coda final encabezada por los sopranos, *und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen* ('y la gloria del Señor será tu recompensa'), libera la energía acumulada en una explosión de alegría.

BWV 77, *Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* se erigió en el clímax de una serie de cantatas dentro de un ciclo en su primer *Jahrgang* y le brindó a Bach una oportunidad para otorgar una expresión resonante y concluyente a las doctrinas esenciales de la fe ya esbozadas en los primeros cuatro domingos del tiempo de Trinidad. Su objetivo es demostrar por medio de todos los recursos musicales a su alcance la centralidad de los dos «grandes» mandamientos del Nuevo Testamento y que «de estos dos mandamientos penden toda la ley y los profetas». Esto le lleva a construir una enorme fantasía coral en la que el coro, precedido de las tres voces más agudas de la cuerda en imitación, expresa en detalle la afirmación del Nuevo Testamento. En este punto decide revestir los mandamientos cantados del Nuevo Testamento con una presentación sin texto de la melodía coral luterana «Dies sind die heilgen zehn Gebot» ('Éstos son los sagrados diez mandamientos') para demostrar cómo toda la Ley se contiene dentro del mandamiento del amor. Al pensar que puede contar con que sus oyentes habrán de establecer la conexión entre la melodía y el texto, lo introduce en canon, un potente símbolo de la Ley, entre la *tromba da tirarsi* ('trompeta de varas') en la parte más aguda de su grupo instrumental y el continuo en su base: un gráfico procedimiento para demostrar que el Antiguo Testamento sirve como el cimiento del Nuevo o, mejor, que se entiende que toda la Ley enmarca el mandamiento de Jesús de amar a Dios y al prójimo, al tiempo que es inseparable de él.

Esto no es más que el principio. A continuación Bach se decide a extrapolar las líneas vocales del tema del coral a fin

de que emerjan de manera audible en lo que es una inversión retrogradada de la melodía del coral en disminución. Un modo de captar lo que está haciendo es imaginarlo como un gigantesco *kilim* caucásico, con una total congruencia del diseño geométrico y los modelos decorativos. El ojo se siente atraído inicialmente por el elegante entrelazamiento de las líneas corales, pero luego se empieza a distinguir un perfil más amplio: el mismo diseño básico, pero a una escala mucho mayor, que rodea el conjunto y cuyo diseño se desarrolla en la dirección contraria. Este diseño es el equivalente del canon en aumentación, en el que la línea del bajo avanza a la quinta inferior a la mitad de velocidad (en blancas), símbolo de la Ley fundamental. El armazón que construye Bach permite que la trompeta (en negras) toque nueve frases individuales del coral y, simbólicamente, en una décima, repita toda la melodía como corolario, de tal modo que, en el clímax del movimiento, lo «viejo» y lo «nuevo» se fundan sin ningún tipo de ambigüedad en la mente del oyente.*

Lo extraño es que siempre que se detiene la melodía del coral (antes incluso, de hecho, de que empiece a andar) la música revela un carácter indagador, casi frágil: un apacible e inocente introito sin el habitual bajo de ocho pies. Luego llega una entrada fuerte y estentórea del tema del mandamiento (que llamaría a buen seguro—cabe pensar—la atención a su congregación) y las voces del coro braman «Amarás al Señor tu Dios», al igual que tantos escultores evangelizadores mientras cincelan las palabras en la roca musical. De repente, se abre un gran abismo en altura, estructura y dinámica entre el delicado tejido de las líneas contrapuntísticas imitativas y todo el impresionante peso del doble canon. A algunos les parece útil oír esta enfática representación de altura y profundidad como una metáfora especial para representar las esferas divina y humana: lejanas, pero interconectadas. Más allá de la evidente combinación de los mandamientos del Antiguo y el Nuevo Testamento, el primero estricto en su tratamiento canónico, el segundo más libre y más «humano» en la elaboración de sus líneas vocales, se halla la simbólica separación del control de Dios de las esferas de «arriba» y «abajo» (cinco exposiciones de cada una, con un total de diez). En este punto, la música es formidable: las voces, primero en una persecución descendente, luego en una ascendente, bajo el dosel de la última ráfaga de la melodía coral a cargo de la trompeta. Éste es uno de esos comienzos de cantata imponentes, monumentales, que escapa a una explicación racional. El resultado final es una potente mezcla de armonías modales y diatónicas que deja una impresión inolvidable y te impulsa hacia delante, hacia el mundo de *Ein deutsches Requiem* de Brahms y más allá, hasta el *Quatuour pour la fin du temps* de Messiaen, obras ambas abrumadoras en las que su muy diferente música asume las responsabilidades de Bach de difundir el mensaje bíblico por medio de la música para responder a las cuestiones fundamentales del miedo y la fe.

Lo que sigue es una meditación sobre cuán ineficaz resulta la voluntad del creyente cuando intenta practicar la obediencia a los mandamientos de Dios, y un anticipo de la vida eterna. Engañosa en su aparente simplicidad e intimidad, una aria para contralto se presenta bajo la forma de una zarabanda, con sus débiles comienzos de frase y sus cadencias femeninas sosteniendo un espejo para reflejar la propensión del hombre a la flaqueza. Como complemento para el cantante, Bach decide en este punto recordar a su

* La melodía propiamente dicha, que tiene su origen al menos en el siglo XIII, comenzó como un himno de peregrinaje con las palabras *In Gottes Namen fahren wir,* elegidas por Lutero, o por quienes estaban cerca de él, como una apelación a Dios para que concediera protección, especialmente al comienzo de una travesía por mar en la que Cristo era el capitán o práctico elegido. Aparte de BWV 80, *Ein feste Burg,* ningún otro tratamiento canónico de una cantata de Bach posee el mismo aire de monumentalidad o autoridad hierática que exhibe éste.

trompeta solista, tan segura y majestuosa en el coro inicial, pero ahora solitaria y sin apoyo a excepción únicamente del continuo. Su papel aquí es transmitir la imperfección humana (*Unvollkommenheit*) en los términos más palmarios. Si se había propuesto escribir una melodía *obbligato* para la trompeta natural (o sin válvulas), difícilmente podría haber concebido Bach intervalos más extraños y notas más salvajemente inestables: Do sostenidos y Sí bemoles recurrentes, y Sol sostenidos y Mi bemoles ocasionales, que bien no existen en el instrumento, bien emergen dolorosamente desafinados. En otras palabras, Bach está poniendo de manifiesto las deficiencias y la debilidad de la humanidad para que todos lo oigan y quizá incluso se estremezcan con ello.

Ser el agente para ilustrar la distinción entre Dios (perfecto) y el hombre (imperfecto y falible) constituye una dura prueba para cualquier músico, a menos que seas un payaso triste con la cara blanca y acostumbrado a tocar tu trompeta (pobremente) en el circo. Pero antes de precipitarse y concluir que Bach está siendo aquí un sádico, deberíamos mirar más allá de la superficie de la música. Richard Taruskin defiende que, de vez en cuando, Bach «parece urdir deliberadamente una interpretación que suene mal al situar las aparentes exigencias de la música fuera del alcance de sus intérpretes y sus instrumentos».[14] Para que eso sea cierto, Bach tendría que haber desestimado cualquier acción compensatoria a disposición de su trompetista para, valiéndose de su gran boquilla, «torcer» o «bajar» (o «subir») con los labios las notas no armónicas a fin de que resulten ligeramente más aceptables, o pedirle que tocase la parte con una *tromba da tirarsi* como la que requiere a menudo en otros contextos. La clave es el *esfuerzo* que Bach se propone ilustrar como parte de la música[15] y luego, en flagrante contraste, la *facilidad* con que, en la sección B del aria, construye un solo de diez compases de inefable belleza integrado exclusivamente por las notas diatónicas de la trompeta natural, sin un solo accidental: al igual que un avión reluciente, emerge de un banco de nubes y pasa a quedar bañado por la pura luz del sol. De repente se nos permite tener un glorioso vislumbre del reino de Dios, un augurio de la vida eterna, en una dolorosa yuxtaposición con la sensación de dificultad, de incapacidad incluso, del creyente al tener que cumplir los mandamientos de Dios sin ayuda.* Es posible que el procedimiento sea un poco drástico, pero resulta brillantemente eficaz. Se requiere la irregularidad intrínseca de la trompeta natural para que produzca su impacto, que se pierde sin más cuando se toca con una moderna trompeta cromática de válvulas. Éste no es más que un único ejemplo de las ventajas que pueden proporcionar los instrumentos históricos a las interpretaciones de la música de Bach. Las técnicas que él utiliza en esta cantata son extremas en su sofisticación: en el primer coro al remachar la Ley y en esta aria al presentar la acerba dicotomía entre la perfección de Dios y los esfuerzos del hombre por imitarla. Nos quedamos preguntándonos cómo a un músico de iglesia cargado de trabajo, atrapado en medio de soporíferas rutinas, pudo habérsele ocurrido algo tan inventivo, y no como una obra aislada sino, como hemos visto en el capí-

* Según Andreas Werckmeister, el teórico alemán del siglo XVII cuyas obras conocía Bach, existía una distinción teológica crucial entre la escala diatónica pura de la octava del *clarion* (integrada por numerosos armónicos y consonancias musicales), que interpretaba como «un espejo y presagio de la vida eterna», y los alejamientos cromáticos de ella que reflejan, alegóricamente, el estado de la caída del hombre. En otras palabras, aquello a lo que nos referimos vagamente como música «barroca», desde el momento en que se propuso afectar y despertar las emociones (*Gemütsbewegung*), tuvo, en la visión de tintes teológicos de Werckmeister, la imperfección incrustada en ella en términos de los intervalos «temperados». Basta con pensar en el aria para bajo «The trumpet shall sound» del *Mesías* para percibir cómo también Händel se valió de las propiedades naturales, diseñadas por Dios, de la trompeta y del predominio de octavas y quintas para expresar el último estadio de la redención humana por medio de Cristo (véase R. Tatlow, «Recapturing the Complexity of Historical Music Theories», Eastman Theory Colloquium, 28 de septiembre de 2012).

tulo 9, como parte de un ciclo de cantatas coherente y enormemente impresionante.

¿Qué puede haber espoleado a Bach a inventar música de tal densidad, vehemencia y originalidad extraordinariamente cargada de emoción que nos deja maravillados? Es una pregunta que ha preocupado a los estudiosos desde el principio mismo. ¿Fue acaso un genuino fervor religioso y el tipo de entrega perseverante que pone de manifiesto en sus portadas y cuando firma al final de cada cantata con las siglas «SDG» ('Para gloria sólo de Dios'), o más bien de su sentido innato del drama y de una imaginación inflamada al instante por las poderosas imágenes verbales?* Tenemos la sensación de que sabemos la respuesta—unas veces una cosa y otras la otra—, pero entonces llegan los teólogos contemporáneos, que se muestran seguros de identificar un mensaje doctrinal en clave incrustado en las cantatas y, pisándoles los talones, los escépticos, que insisten en que nos olvidemos de todo lo que tenga que ver con la religión cuando interpretemos a Bach, o los músicos sin imaginación, que insisten en mantener separadas su música y las Escrituras. Pero incluso si damos por supuesto que el celo luterano de Bach era sincero (y no hay motivos para creer que no lo fuera), ¿lo convierte eso automáticamente en un teólogo o significa que estas cantatas deban interpretarse en clave predominantemente teológica? Seguramente, no: como ya hemos visto, la teología se expresa fundamentalmente por medio de palabras, aunque la forma natural de expresión de Bach y sus procedimientos musicales poseen su propia lógica, que anula cualesquiera consideraciones centradas únicamente en el texto. Sin embargo, Gottfried Ephraim Scheibel, por ejemplo, insistió en que

> quien quiera componer textos poéticos sacros debe ser un buen teólogo y moralista. Porque no es algo que dependa únicamente de las ideas personales; también deben estar en consonancia con las Escrituras. De lo contrario, nuestra música en la iglesia consistirá en palabras vacías que, como las cáscaras vacías, no tienen ningún fruto dentro, y no será más que ruido que no produce ningún placer a Dios. Deben combinarse un texto rebosante de espíritu y una composición emocionante.[16]

Sin embargo, no deberíamos aprobar la tendencia de los comentaristas con motivaciones teológicas a tratar las cantatas como disertaciones doctrinales, como algo contrapuesto a composiciones musicales individuales, ni tampoco aceptar el regocijo con que los ateos agresivos intentan demoler toda base teológica para la exégesis musical de Bach. En última instancia, no hay nada que pueda refutar o disminuir la abrumadora fuerza transformadora de la música de Bach, que es justamente la característica que hace que sus cantatas resulten tan atractivas para cristianos y no creyentes por igual. Cuando se nos presentan pensamientos y sentimientos por medio de la música, con mucho más candor, claridad y profundidad de como seríamos capaces de hacerlo de otro modo, esto puede generar una enorme sensación de alivio. En un principio podríamos sentir que están sermoneándonos o dándonos una clase, y resistirnos. Pero te das cuenta de que puedes dejarte ir: no hay nadie obligándote a suscribir una doctrina, ya que el enfoque de Bach, aun cuando muestra su lado más vehemente, no es un programa de salud moral que se nos imponga *de haut en bas.* El elemento definitorio radica más bien en el modo en que transmite su comprensión de en qué consiste exactamente ser humano—con

* No se trata en absoluto de algo limitado a Bach; los músicos de la época utilizaron profusamente esta frase para coronar sus composiciones religiosas; según Heinrich Bokemeyer (1679-1751), «en sus corazones piensan *Soli Musico Gloria*, lo cual significa en realidad *soli carni, mundi & diabolo victoria*» (recogido en J. Mattheson, *Critica musica*, 1722, Parte 4, Sección 26, p. 344).

todos nuestros defectos, temores y carencias—, interpretando la palabra para nosotros como un gran novelista, capturando la sensación de la vida misma.*

Hay ocasiones, sin embargo, en que el tratamiento musical de Bach es tan aquiescente y tan cercano a la colusión que la sensación que produce es que había decidido seguir, para variar, las exhortaciones de los teóricos musicales contemporáneos: «aprehender el sentido del texto» (Mauritius Johann Vogt, 1719), ya que la meta de «una expresión musical refinada y relacionada con el texto [es] el verdadero objetivo de la música» (Johann David Heinichen, 1711). Pero, en el momento en que se percibe que han emitido su voto de aprobación, Bach toma la ley en sus propias manos y crea contrastes extremos de *Affekt* en movimientos sucesivos de una misma cantata, lo que garantiza que sobresalte y que siembre quizá confusión en las mentes de sus oyentes.

BWV 78, *Jesu, der du meine Seele*, se abre con un inmenso lamento coral en Sol menor, un friso musical equiparable

* Allí donde el escritor y poeta Blake Morrison utiliza estas palabras y otras similares para describir el efecto de la poesía en el lector, otros podrían plantear pretensiones equivalentes para la novela. Mijaíl Bajtín, por ejemplo, en su ensayo «El discurso en la novela» (1934-1935), sugiere que, al contrario que otros géneros que están de algún modo fijos y completos, la novela siempre lleva consigo la sensación de una nueva época e incluye una expresión viva que «no puede dejar de rozar miles de hilos dialógicos vivos» en cualquier presente concreto (M. Bajtín, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1975, p. 276). De manera extremadamente elocuente, John Butt relaciona estas observaciones con la música religiosa de Bach y sugiere que, como oyentes, experimentamos una cantata o una Pasión «más como una novela sonora que como una sencilla representación teatral». Bach «consiguió combinar la práctica operística tradicional con el tipo de participación activa que él habría imaginado en una congregación luterana, conformando por ello la experiencia como un modo de cultivar la fe» (J. Butt, *Bach's Dialogue with Modernity*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, p. 189).

a los exordios de sus dos Pasiones en punto a dimensión, intensidad y fuerza de expresión. Bach le da forma como una *passacaglia* sobre un diseño *ostinato* descendente cromáticamente en el que el «ground» actúa como contrapeso de la melodía de un himno, y teje a su alrededor todo tipo de líneas contrapuntísticas. Allí donde podría esperarse que las tres voces inferiores aportasen un respetuoso acompañamiento al *cantus firmus*, Bach les otorga una prominencia inusual, ejerciendo de mediadoras entre la *passacaglia* y el coral, anticipando e interpretando el texto del coral igual que podría hacerlo el predicador de un sermón. Lo cierto es que es tal aquí el poder de la exégesis que cabe preguntarse si Bach, con la elocuencia de su oratoria musical, no estaba una vez más quitando sin querer la primacía al predicador. Es uno de esos movimientos iniciales de cantata en los que nos aferramos a todas y cada una de las partes de todos y cada uno de los compases en un intento concentrado, casi desesperado, de apurar hasta la última gota de valor musical de las notas tan pronto como nos resultan audibles.

Ni siquiera en nuestros sueños más descabellados, sin embargo, podríamos imaginar una secuela más abrupta para este noble coro inicial que el delicioso y casi frívolo dúo que llega a continuación: «Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten» ('Nos apresuramos con pasos débiles pero diligentes'). Cualquier sencilla lectura del propio texto no sugeriría una pieza de una irreverencia u ostentación semejantes: esperamos algo concienzudo y lo que se nos ofrece, en cambio, es un retozo juguetón. En su *obbligato* para violonchelo en forma de *moto perpetuo*, hay ecos de Purcell («Hark the echoing air») y presagios de Rossini. La magia de Bach nos invita a sonreír, a marcar el ritmo con los pies o asentir con la cabeza al ruego «Que tu rostro misericordioso nos sonría».

El aplazamiento, sin embargo, es sólo temporal. Con el recitativo del tenor, que se abre con una inusual indicación

para empezar *piano*, ya hemos vuelto al concepto miltoniano de «pecado de la lepra» que Bach expuso en varias otras cantatas postrinitarias. La línea vocal es angulosa, la expresión afligida y el tratamiento musical de las palabras, ejemplar: casi una extensión del remordimiento de Pedro en la *Pasión según san Juan*, que Bach había introducido a sus oyentes seis meses antes. La redención llega por medio del derramamiento de sangre de Cristo y, en el aria con flauta *obbligato* (n.º 4), el tenor expresa confiadamente que, «si las hordas infernales me llamaran a la batalla, Jesús estará a mi lado para que yo tenga valor y me alce victorioso». Podríamos esperar una trompeta o, como mínimo, el grupo de cuerda al completo, para evocar esta batalla con las fuerzas del mal, pero Bach es más sutil. Lo que le interesa más es la capacidad de la delicada figuración de la flauta para borrar o «tachar» la culpa del hombre y, mediante la adopción de una pegadiza melodía danzable, representar el modo en que la fe puede limpiar el alma y hacer que «el corazón vuelva a sentirse ligero». Para la sección *vivace* de un *accompagnato* («Cuando un juico terrible lance una maldición sobre los condenados»), Bach indica a su bajo que cante *con ardore*: 'con pasión'. Y es que estamos ante música de pasión tanto con una *p* minúscula como mayúscula, extraordinariamente similar en técnica, carácter y expresividad a la *Pasión según san Juan* y a esa otra música inimitable compuesta para estas palabras en «Es ist vollbracht» de BWV 159 (véase capítulo 9, nota p. 505). La pasión en una interpretación de música de Bach es un producto inusual en el clima actual de pureza—más propia de un anticuario—y de corrección musicológica, pero su ausencia chirría con el milagro de la maestría técnica del compositor, con su dominio de la estructura, la armonía y el contrapunto, y con el hecho de que haya imbuido todo ello de una vehemencia, significado y—muy precisamente—pasión semejantes.

Aunque a estas alturas ya nos hemos acostumbrado a las

maneras originales, dramáticas y, en ocasiones, extrañas en que Bach pone música a un texto, nos topamos de vez en cuando con un movimiento que parece desacertado o que refleja un infrecuente lapsus de concentración. Tomemos, por ejemplo, la melodía del aria para soprano «Lebens Sonne, Licht der Sinnen», de BWV 180, *Schmücke dich, o liebe Seele*. Comienza de un modo atractivo, pero después de diecinueve compases consecutivos en los que el cantante sigue repitiendo las mismas palabras una y otra vez («Sol de vida, luz de la mente»), se corre el riesgo de que resulte insoportable. El aria «Ich bin herrlich, ich bin schön» de BWV 49, *Ich geh und suche mit Verlangen*, no es mucho mejor. Parece como un primer borrador de «I feel pretty, oh, so pretty», de *West Side Story*; pero, al contrario que la música de Bernstein (y al contrario, por ejemplo, de «Nur ein Wink», del *Oratorio de Navidad,* donde son bienvenidas todas y cada una de las repeticiones), la melodía de Bach no posee un interés intrínseco suficiente, más allá de cierto atractivo superficial, que justifique tantas repeticiones de las mismas palabras. En BWV 134, *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*, al enfrentarse a la tarea de «parodiar» una de sus cantatas más alegres de Cöthen, Bach hizo que le copiaran primero sin textos las partes vocales del original; luego escribió él mismo en la nueva versión el texto «sagrado», nota por nota, introduciendo algunos ajustes en la música conforme iba avanzando. Evidentemente estresado o distraído, los recitativos (normalmente ejemplares en su modo de tratar musicalmente las palabras) fueron los que más sufrieron; dan realmente la impresión de haber sido completados mientras dormía. No se sentó a reparar el daño hasta siete años después, cuando compuso recitativos completamente nuevos para tres de los números y tachó las antiguas páginas que lo incriminaban.

Un recurso del que se valió Bach para sortear las reglas y restricciones de poner música a las palabras consistía en seleccionar una imagen global del texto que desencadenaba la idea de una sonoridad instrumental dominante en su imaginación. Acabó sabiendo exactamente, por ejemplo, el mejor modo de utilizar los recursos de la orquesta, encabezada por las trompetas, y el coro ceremoniales de su tiempo para transmitir una dicha y majestuosidad incontenibles sin saber científicamente que los parciales más agudos de la trompeta producen un efecto estimulante en el sistema nervioso del oyente. Se vio claramente espoleado para ello por la presencia en Leipzig de los *Stadtpfeifer* municipales, un grupo de trompetistas virtuosos que tocaban bajo la dirección de un *Capo*, Gottfried Reiche, con los que podía contar para reforzar a sus *Thomaner* en los días y festividades importantes, y de quienes pudo haber aprendido las posibilidades melódicas de estos instrumentos, tanto individual como contrapuntísticamente, más allá de su papel rítmico esencial dentro de una banda marcial. Basta con pensar en la escritura para la trompeta aguda en cualquiera de los coros de la *Misa en Si menor* para darse cuenta de qué poderío y fuerza fascinantes ponía esto a disposición de Bach. A partir del *Sanctus* podemos decir que Bach concibió un cosmos cargado de una presencia invisible formada de espíritu puro, más allá del alcance de nuestras facultades normales. Como seres incorpóreos, los ángeles tenían su legítimo lugar en la jerarquía de la existencia: en el Salmo 8, la humanidad se sitúa «un poco por debajo de los ángeles». El concepto de un coro celestial de ángeles tocando las trompetas quedó inculcado en Bach cuando era un colegial en Eisenach. Incluso los himnarios y salterios de la época contenían emblemáticas representaciones gráficas de esta idea. El papel de los ángeles, le habían enseñado a Bach, era alabar a Dios con canciones y danzas, actuar como mensajeros de los seres humanos, acudir en su ayuda y luchar del lado de Dios en la batalla cósmica contra

el mal. El deslumbrante grupo de cantatas que Bach compuso en honor del arcángel Miguel son extraordinarias por su brillantez ininterrumpida.*

La festividad de Michaelmas debía de acogerse como un alivio durante el tiempo de Trinidad, en que predominaban los temas lúgubres y relacionados con el pecado. Tomemos el comienzo de BWV 130, *Herr Gott, dich loben alle wir*, una canción de alabanza y gratitud a Dios por haber creado las huestes angélicas. Bach nos presenta un cuadro por el que van desfilando los ángeles: se trata de maniobras militares celestiales, algunas de ellas incluso danzadas, como preparación para el combate. En la pieza central de la cantata—un aria para bajo en Do mayor instrumentada excepcionalmente para tres trompetas, timbales y continuo—, la batalla se retrata no como un acontecimiento pasado, sino como un peligro siempre presente del «antiguo dragón [que] arde de envidia y no deja de provocar nuevo dolor» con objeto de di-

* Miguel el arcángel (el nombre significa «que es como Dios») es una de las pocas figuras que aparecen en el Antiguo y el Nuevo Testamento, los Apócrifos y el Corán. Aparece como protector de los hijos de Israel (Daniel 12,1), infundiendo valor y fuerza, y fue venerado en su doble condición de ángel de la guarda del reino terrenal de Cristo y como santo patrono de los caballeros en la tradición medieval. En los relatos cristianos se reconoce a Miguel como el responsable de asegurar el paso seguro al cielo de las almas que han de presentarse ante Dios. De ahí la plegaria del ofertorio en la Misa de Réquiem católica *sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam:* «que el santo portador de signos Miguel las conduzca a la santa luz». Establecida por primera vez durante el imperio romano en algún momento del siglo V, Michaelmas (*Michaelisfest*) era una fiesta eclesiástica importante, ya que se trataba de uno de los días de vencimiento en el que se recaudaban y acordaban las rentas en el norte de Europa, el comienzo del nuevo año agrícola para muchas personas y, en Leipzig, el día de una de sus tres ferias comerciales anuales. Cuando Lucifer, el serafín de mayor rango, encabezó un motín contra Dios, se metamorfoseó en el Diablo, adoptando la apariencia bien de una serpiente o de un dragón de diez cabezas. Miguel, al frente del ejército de Dios en la gran batalla escatológica contra las fuerzas de la oscuridad, fue la figura fundamental para lograr su derrota.

vidir al «pobre rebañito» de Cristo. Aunque hay brillantez en abundancia en el fulgor acerado de la espada de Miguel (incluidas cincuenta y ocho semicorcheas consecutivas que ha de sortear la trompeta solista por dos veces), no se trata de un episodio dentro de una *Blitzkrieg*. A Bach le preocupa más evocar a dos superpotencias dispuestas frente a frente: una vigilante y preparada para proteger al *armes Häuflein* (el «pobre rebañito») contra el asalto (la señal para un palpitante *tremulant* de las tres trompetas en corcheas ligadas); la otra, artera y embustera (quizá la intención es que los timbales y el continuo estén del lado del dragón y no formen parte del ejército de Miguel, al igual que en BWV 19. Véase el capítulo 3, p. 127). Probablemente ningún compositor anterior o posterior ha escrito una profusión semejante de música celestial para que la canten y toquen los mortales, y nadie podría hacer gala de un trío de trompetas con un efecto tan deslumbrante como Bach.

La perspectiva de unirse al coro o concierto angélico después de la muerte se tenía por un acceso privilegiado para los músicos alemanes de la época (véase ilustración en p. 818). Constituye un espejo de la propia fe profunda de Bach, así como de sus estrategias, conscientes o no, de salvar con música el abismo existente entre este mundo y el siguiente, con lo cual enriquece la experiencia del oyente. Este tipo de estrategias van unidas a su empleo de ciertas sonoridades concretas, como el uso de trompetas agudas o timbales en los ejemplos a los que acaba de aludirse, pero también a la evocación de ciertos estados mentales: la fragilidad en el momento de la muerte, o cómo hacer frente al dolor. Es en este contexto donde se reviste de una especial pertinencia la famosa formulación de Keats de la capacidad negativa: «o sea, la de un hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón» [traducción de Julio Cortázar]. La racionalización de Keats de lo subjetivo permite que coexistan dicha e incertidumbres, y proporciona una

denotación no buscada del efecto que tiene sobre el oyente la consoladora música de Bach. Penetrar en las grandes riquezas que ofrece requiere tanto relajación como esfuerzo, una ausencia de empeño intencionado, combinado con la atención más lúcida. Necesita que el oyente tanto se deje ir como se muestre extraordinariamente vigilante. Ted Hughes afirmó en cierta ocasión que escribir consistía en hacer frente a aquello que nos da demasiado miedo afrontar: en decir aquello que preferiríamos no decir, pero que necesitábamos desesperadamente compartir. Ésa es también la función catártica de las cantatas de Bach que se ocupan del arte de morir: su efecto es que nos permiten afrontar lo inafrontable.

Se da la casualidad de que las cuatro cantatas de Bach para Trinidad+16 (BWV 161, 27, 8 y 95) expresan el anhelo de muerte luterano y la liberación del cuerpo de las cuitas, luchas y amarguras mundanas. Todas menos una incluyen el repique de campanas fúnebres conocidas como *Leichenglocken*, que en época de Bach representaban la muerte del alma y evocaban su constante conmemoración hora tras hora. Conforman conjuntamente un cuarteto profundamente impresionante de música concertada que es a un tiempo sanadora y vivificante. A pesar de su unidad temática, están llenas de tensión creativa y acogen tratamientos divergentes de la convergencia de música y palabras, y de textura, estructura y carácter. Para la más antigua de todas, BWV 161, *Komm, du süße Todesstunde*, Bach utiliza una paleta restringida de una instrumentación de timbres inusualmente delicados, encabezada por dos flautas de pico tiples (exactamente igual que en el *Actus tragicus*) enlazadas casi siempre en terceras o sextas. Constituyen el elemento colorista más importante en la extraordinaria *scena* que forma el movimiento central de la cantata, en la que el creyente (en un recitativo acompañado para contralto), tras haber llegado al final de su peregrina-

je espiritual, se encuentra preparado al borde de la muerte. En la música se hallan reproducidas todas y cada una de las imágenes textuales: el «dulce sueño» del alma que se reclina para descansar en brazos de Jesús se encuentra representado por el movimiento de una escala descendente confiada a la voz, el continuo y las dos flautas de pico, en ese orden; sencillos acordes separados sugieren la «fría tumba» cubierta de rosas; una súbita y animada actividad en semicorcheas describe la resurrección de los muertos y la cercanía del «día dichoso», cuando el deseo de muerte mude en dicha; y el repique de campanas fúnebres en miniatura señala la «hora final», interrumpido por el sonido de las cuatro cuerdas al aire del violín.

Dos de sus movimientos están en compás ternario, lo que establece un modelo para varias cantatas posteriores de Bach que tratan también de la llamada de la muerte: un recurso para arrullar y aliviar al corazón afligido, como en el mágico coro inicial de BWV 27, *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, un lamento elegíaco en el que Bach ha entretejido la melodía modal asociada al himno de Neumark «Wer nur den lieben Gott lässt walten». El paso del tiempo está sugerido por los lentos golpes del péndulo en el bajo de la orquesta. Frente a esto, la figura descendente en la cuerda aguda y un conmovedor tema partido en los oboes proporcionan el telón de fondo para la evocadora melodía del coral, entrelazada con un recitativo de carácter contemplativo. Incluso el clave *obbligato* y la línea del continuo del aria para contralto parecen estar imbuidos de la noción de un tiempo medido, lo cual se ve resaltado por la articulación percutiva de las teclas del clave, un elemento recurrente en estas cantatas que incorporan el toque de difuntos.

Un cuadro sonoro igualmente evocador, casi como si se tratara del paso de un cortejo fúnebre, viene creado por medios puramente instrumentales al comienzo de BWV 8, *Liebster Gott, wenn werd ich sterben*, consistente en un movimiento casi ininterrumpido de semicorcheas en Mi mayor para

dos oboes d'amore, un acompañamiento de corcheas en *staccato* con sordina a cargo de la cuerda aguda y una línea de bajo en *pizzicato* que va marcando el lento pulso en $\frac{12}{8}$. En lo alto se encuentran flotando las notas agudas, como producidas por *tintinnabuli*, de la flauta travesera, que toca fuera de su registro habitual, tan diferente de los sonidos metálicos simulados de campanas de diversos tamaños que reúne para conmemorar el fallecimiento de la reina Christiane en la *Trauer-Ode*, BWV 198 (véase el capítulo 7, p. 340). En ese movimiento se establece una delicadeza elegíaca e iridiscente antes incluso de que se haya cantado una sola nota, lo que transmite la impresión de alguien que se acerca al final de su vida y contempla la procesión de su propia familia de dolientes. Si la escritura del oboe nos hace recordar a veces la música de Brahms, algunas de las progresiones armónicas constituyen un presagio de *La infancia de Cristo* de Berlioz; y Bach imprime un ritmo casi festivo a la entrada de la melodía del himno cantada por las sopranos. Las campanas fúnebres regresan (al menos por deducción) en las corcheas separadas del aria para tenor con las palabras «*wenn meine letzte Stunde schlä-ä-ä-ä-ä-ä-gt*», y en el continuo en *pizzicato*.

La capacidad imaginativa de Bach para transmitir por medio de música y palabras el tramo final del peregrinaje cristiano alcanza su cenit en la segunda parte del coro inicial de BWV 95, *Christus, der ist mein Leben*. Aquí retrata la lucha entre las fuerzas de la vida y la muerte antes de que el alma llegue a su ansiado destino. Es similar al clímax de *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, cuando el cristiano «falleció, y todas las trompetas sonaron por él al otro lado». Bach utiliza cuatro himnos fúnebres sucesivos como los pilares que sostienen su estructura, brindando apoyo al creyente (tenor) mientras contempla su muerte. Los sincopados diálogos iniciales un tanto musculosos entre parejas de oboes y violines palpitan de vitalidad y preparan el camino para el primer coral en ritmo ternario. Éste se disuelve con la palabra *ster-*

ben ('morir'), con entradas sucesivas de cada una de las cuatro voces, que acaban conformando un intervalo de séptima disminuida. El silencio subsiguiente da paso enseguida a una nueva explosión con *ist mein Gewinn* ('es mi recompensa'). Esto culmina con el verso *mit Freud fahr ich dahin* como el enlace que sirve para conectar con el siguiente coral, la paráfrasis que hizo Lutero del *Nunc dimittis*.

A manera de enlace entre las dos exposiciones de los corales se encuentra un *arioso*, «Mit Freuden, ja, mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden» ('Con alegría, sí, con corazón alegre partiré de aquí'). Bach se muestra extraordinariamente experimental en el modo en que rompe estos segmentos de ritmo libre, manteniéndolos bajo control por medio de la incorporación de fragmentos del motivo sincopado inicial. Se tiene la sensación de una sucesión de compases no sancionados en $\frac{3}{4}$ (los recitativos de la época se escribían siempre en compás de compasillo). En su clímax, el tenor canta sin acompañamiento «Mis palabras moribundas están en mis labios»— silencio— «¡Ah, ojalá pudiera cantarlas en este día!». Sin interrupción de ningún tipo, el diálogo entre *corno* y oboes anuncia el segundo coral, el bullicioso «Mit Fried und Freud» de Lutero.* En su conclusión, la soprano solista

* La primera vez que oí la cantata, a finales de los años sesenta, en una interpretación de Karl Richter, me quedé impresionado por el modo absolutamente original en que Bach combina *corno* y oboes interconectados en una combativa lucha. «Trompetas de jazz», pensé por aquel entonces, y realmente este pasaje tiene algo de *jam session*. No tenemos ni idea de qué instrumento concreto tenía Bach aquí en mente cuando se refiere a él simplemente como *corno*. Algunos estudiosos lo interpretan como una referencia al *cornetto*, pero cuando se interpreta con la arcaica corneta obliga al intérprete a recurrir a elaboradas y traicioneras digitaciones de horquilla, lo cual inhibe la proyección del sonido. Después de haberlo probado en Londres, para nuestra interpretación en Santiago de Compostela en 2000, Michael Harrison se trajo su trompeta de válvulas cromática alemana en Do de mediados del siglo XIX como una solución alternativa, aunque anacrónica. Y consiguió hacerla sonar de manera creíble con un

irrumpe con la exclamación «¡Ahora, falso mundo! Ahora ya no tengo nada más que ver contigo». Estas palabras dan paso, también sin interrupción, a una cautivadora melodía en forma de arco, «Valet will ich dir geben, Du arge, falsche Welt» ('Quiero despedirme de ti, mundo falso y malvado'). La única verdadera aria de esta cantata es el aria para un tenor de altos vuelos—la fascinante «Ach, schlage doch bald, selge Stunde» ('Ah, llega ya pronto, hora sagrada')—, en la que dos oboes d'amore avanzan casi en cuartas desnudas, deteniéndose de vez en cuando para coincidir en una disonancia (el efecto es similar al modo en que se queda colgando en el aire el eco de las campanas después de golpeadas), siempre acompañados de un persistente *pizzicato* de las *Leichenglocken*.

Pero ¿qué representan exactamente? ¿Son simplemente símbolos introducidos para resonar en las mentes de sus oyentes, medios no verbales para provocar modelos rítmicos y sonoridades en las imaginaciones auditivas de quienes han perdido a un ser querido? Tras las interpretaciones que ofrecimos de estas cuatro cantatas en Santiago de Compostela en 2000, se produjo una gran discusión en el bar del hotel entre los intérpretes sobre el significado y las imágenes sugeridas por estas *Leichenglocken*. Algunos pensaban que las corcheas repetidas de la flauta en BWV 161/iv y en BWV 8/i representan únicamente las campanas fúnebres asociadas con la muerte de un niño: eso y nada más. Otros estaban convencidos de que la música en esa aria de BWV 95/v representa el funcionamiento de un reloj mientras el tenor espera a que suene su última hora: la cuerda imita el tictac mecánico del reloj, mientras que los oboes imitan el mecanismo de la ruedecilla, que cuando suenan las doce se detiene de golpe: exactamente igual que cuando estamos impacien-

timbre semejante al de la corneta. No son la forma, la construcción o la fecha del instrumento lo que garantiza en última instancia que resulte convincente, sino la destreza y la imaginación del instrumentista.

tes y nos parece que el tiempo se detiene. El eco del segundo oboe roza el reloj al tirar del contrapeso, lo cual vuelve a poner el reloj en marcha.* Una explicación tan ingeniosa (y, para mí, plausible) invita a reflexionar sobre cuáles podrían haber sido las preocupaciones de Bach cuando compuso estas piezas. ¿Fue posiblemente una preparación interior para la probable muerte de un niño débil y enfermo la que inspiró en él esta sucesión de cantatas basadas en la fe y la confianza, tan infantiles en su sencillez? Su octavo hijo (y el primero que tuvo con Anna Magdalena), Christiana Sophia (n. 1723), tenía una constitución realmente enfermiza y murió el 29 de junio de 1726, tan sólo unos meses antes de que Bach se sentara a componer BWV 27, una cantata imbuida de ese espíritu de simplicidad e inocencia, y que se abre con las palabras «¿Quién sabe cuán cerca está mi final? El tiempo pasa, la muerte se acerca».†

Julius Bernhard von Rohr escribió un manual que contenía consejos relativos a la etiqueta para un joven caballero alemán (1728), en el que dedicaba treinta y una páginas al tema

* Peter Wollny me ha hecho reparar en la existencia de un reloj de pared en Weimar que hizo instalar el duque Guillermo Ernesto, el intratable patrono de Bach tan tendente a vivir recluido, a fin de que midiera la duración precisa de cada uno de los segundos de su vida.

† Bach repuso esta cantata tan sólo tres años antes de su muerte. Como ya no podía justificar los servicios de un copista profesional, escribió todas las partes él mismo, con una caligrafía bastante temblorosa. Fue tal el trabajo que supuso la transposición descendente para esta recuperación (de Mi a Re mayor) que debía tener imperiosas razones artísticas para ello. Resulta extraño, por tanto, que volviera a la versión en Mi mayor una última vez, en la que incorporó todos los cambios que acababa de introducir en la versión en Re mayor. El *flauto piccolo* se convierte ahora en una parte para *traversa*, con detalladas indicaciones de articulación insertadas por Bach casi para todas y cada una de las notas. Raramente nos encontramos una notación con semejante nivel de detalle en el material interpretativo de ninguna otra de las cantatas de la década de 1720.

de la muerte, el enterramiento y el duelo. En su papel de tutor rigurosamente ilustrado, Von Rohr aconseja cuál es la conducta «razonable» en lo que respecta a la preparación para la muerte, dejar en orden los asuntos patrimoniales, la vestimenta apropiada, la ceremonia y los elogios fúnebres. Von Rohr emplea duras palabras para referirse a quienes describe como «*Heuchel-Schein und Maul-Christen*» ('cristianos hipócritas y de boquilla'), pastores que permiten que sus sermones en los entierros acaben convirtiéndose en «*Lügen-Predigt*» ('sermones mentirosos') y se muestra abiertamente favorable a la prohibición de los funerales nocturnos privados (*Beisetzung*).[17] Bach podría haber asentido: la persistente costumbre de realizar enterramientos de noche sin ninguna música reducía sus oportunidades para obtener unos ingresos suplementarios en las tarifas de los funerales. Por el mismo motivo, la buena salud de los ciudadanos de Leipzig era algo que también preocupaba a Bach de manera especial; tal como se lamentó a su amigo Georg Erdmann, «si se da un aire salubre [...], como pasó el año pasado [...] se produjo una merma de más de cien táleros».[18] Por otro lado, la muerte de una celebridad como Augusto el Fuerte, o su antiguo patrono Leopoldo de Cöthen, ofrecía una rara oportunidad para participar en una composición y una interpretación lucrativas, aunque también esto se veía seguido de un período de duelo y, por tanto, de un silencio que no procuraba ningún ingreso. Las crudas experiencias de Bach relacionadas con la muerte se encuentran probablemente por encima de lo que fue la norma en la Sajonia del siglo XVIII. (A modo de recordatorio, una hermana, dos hermanos y un tío murieron durante su niñez. Luego llegaron la muerte de sus dos padres antes de cumplir los diez años, la pérdida de su primera esposa, Maria Barbara, en 1720, y de su tercer hijo, Johann Gottfried Bernhard, a los veinticuatro años, además de cuatro hijas y tres hijos de los que tuvo con su segunda esposa, Maria Magdalena).

No sabemos cómo se expresó en su vida privada este dolor

acumulado. Sí contamos, en cambio, con las expresiones públicas de dolor del compositor y sus conmovedoras respuestas a textos fúnebres, tanto en sus cantatas como en sus motetes. Arnold Toynbee afirmó que en la relación entre los vivos y los muertos, «Hay dos partes afectadas por el sufrimiento que inflige la muerte; y, en la distribución de este sufrimiento, el superviviente es quien lleva las de perder».[19] Bach, con buenas maneras luteranas, se dirige a ambas partes: el fallecido se sume en un sueño bienaventurado y el deudo que le sobrevive busca consuelo espiritual en la inagotable cosecha de la muerte. Sus estrategias son mucho más empáticas que, por ejemplo, la manera en que Rembrandt pinta la cruda verdad sobre la muerte «en una ráfaga de negro alborozo»[20] tras la devastación causada por la peste de 1668, que se llevó a su único hijo, Titus, a la edad de veintisiete años. Bach evita ese mórbido deleite en el sufrimiento característico de algunas ramas del pietismo que nos hacen recordar «el misterioso erotismo de las heridas»[21] y esas horribles narraciones de violencia y venganza que reflejan nuestra psicopatología siempre que la muerte aparece retratada en el centro de la religión.

Aunque su biblioteca contenía numerosos ejemplos de teólogos que disfrutaban con las oportunidades para retratar la cercanía de la muerte y la corrupción corporal en términos desgarradores, las cantatas de Bach que tratan de este tema ofrecen profundas dosis de solaz para quienes están de duelo. Uno de los ejemplos más conmovedores de ello es el aria para soprano «Letzte Stunde, brich herein, mir die Augen zuzudrücken!» ('¡Ven, última hora, irrumpe para cerrarme los ojos!'), de su cantata de Weimar BWV 31, *Der Himmel lacht,* en la que expresa un intenso dolor pero lo inscribe en el movimiento balanceante de una canción de cuna. La melodía introductoria del oboe, con parejas de corcheas y alternancia de compases fuertes y débiles, y el modo en que la cuerda aguda entona sin palabras el coral del lecho de muerte «Wenn mein Stündlein vorhanden ist» ('Cuando se acerca mi última hora'), crean una evocación inolvidable del paso de esta vida a la siguiente, e incluso de «seres celestiales que flotan sobre el lecho del creyente a punto de partir».[22] Las melodías de Bach aparecen descritas en el *Nekrolog* como «extrañas, pero siempre variadas, ricas en invención, y sin parecido alguno con las de ningún otro compositor», pero este ejemplo de 1715 muestra que ya está despojándose en parte de esa «extrañeza». La originalidad sigue estando presente, sin embargo, en la extensión y la angulosidad de determinadas frases vocales que nunca podrían haber sido escritas por Stölzel, Graupner o incluso Telemann.*

No hay ningún ejemplo mejor de esta transformación en facilidad melódica que el cuarto movimiento de una de sus cantatas más conocidas, BWV 82, *Ich habe genug: el aria* «Schlummert ein, ihr matten Augen» ('Cerraos en el sueño, ojos fatigados'), quizá el paradigma de la colusión entre música y texto en todas las obras vocales de Bach. Compuesta para la Fiesta de la Purificación en 1727, no sólo llega como un agradable contrapeso de la sucesión de arias cargadas de dolor que caracterizan el tiempo de la Epifanía (como es el caso de BWV 123/v y BWV 13/v, comentadas más arriba y en el capítulo 9), sino que, con la dulce cadencia de una nana, constituye el epítome de la descripción de Lutero «La muerte se ha convertido en mi sueño», un efecto reforzado por la meliflua sonoridad del oboe da caccia que añadió para su

* Hay excepciones. El mejor movimiento con mucho de la cantata fúnebre de Telemann *Du, aber, Daniel* (*c.* 1710) es una aria para soprano que podría haber dado lugar a que Bach utilizase un motivo similar en BWV 63/iii (1714) y, de manera aún más llamativa, en BWV 99/v (1724), un dúo para soprano y contralto que retrata el penoso camino hasta el Calvario y las amargas penalidades de la Cruz, lo que a su vez es curiosamente similar en impacto afectivo al dúo que Händel compuso para el marido y la mujer condenados a reunirse y separarse por última vez («Io t'abbraccio») en su *Rodelinda* (1725).

sexta y última revisión de 1748. Se trata del último verso de su himno «Mit Fried und Freud», su versión libre del *Nunc dimittis*. Bach lo utilizó para la misma festividad dos años antes como la base de BWV 125, su cantata con ese mismo título, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, una versión más pública de la perspectiva consoladora de la muerte que en *Ich habe genug*, aunque, a su manera, igual de íntima y evocadora, mientras la música del primer coro se desliza hacia un apacible registro sepulcral en las palabras *sanft und stille* ('calmo y apacible') y de nuevo con una asombrosa fuerza emocional en las palabras «*der Tod ist mein Schlaf worden*» ('la muerte se ha convertido en mi sueño'), que, al igual que BWV 77, parece catapultar al oyente ciento cincuenta años hacia delante, hasta el mundo de Brahms.* En este punto, el libretista de Bach inserta algunos versos propios, palabras que resaltan el colapso físico, contradiciendo de este modo la serenidad y la dicha expresadas en todos los demás movimientos: «Aun con ojos debilitados, te miraré a ti, mi fiel Salvador, aunque el armazón de mi cuerpo se desmorone» (un conmovedor presagio de la suerte que habría de correr el propio Bach). Bach le pone música para contralto con flauta y oboe d'amore y un *basso continuo* con la indicación «*ligato per tutto è senza accompagn*». Interpretado como violonchelo y órgano *tasto solo* (esto es, al 'unísono sin armonías'), presta un tono sepulcral (realmente «vacío», de hecho, casi

* Brahms esperaba ansiosamente la llegada de los volúmenes de la edición de las obras completas de la *Bach-Gesellschaft* de 1851-1857, tal como podrían hacer otros con las sucesivas entregas de un *thriller*. Esta veneración y entusiasmo por Bach encuentran reflejo en varias de sus obras corales, fundamentalmente en los motetes de su op. 74: en *O Heiland, reiß die Himmel auf*, que debe buena parte de su estructura a BWV 4, en el sentido de conseguir una unidad musical a lo largo de un gran lienzo, y, aún más, en *Warum ist das Licht?*, que, al igual que BWV 125, finaliza con un tratamiento musical en forma de coral del *Nunc dimittis*: el «Mit Fried und Freud» de Lutero.

como si el propio organista acabara de morir de repente) a esta aria quejumbrosa e intensamente desconsolada, con sus ritmos de *sarabande* francesa pródigos en puntillos fuertemente marcados tejidos dentro de una textura a tres voces (en ocasiones, cuatro), con apoyaturas ricamente ornamentadas y suspirantes. A pesar de toda la nobleza y la majestuosidad en los gestos con que se retratan la fragilidad del cuerpo a punto de expirar y la apariencia «rota» de los ojos cada vez más nublados, parece que estamos asistiendo aquí a un duelo privado, algo que puede detectarse en la propia fragilidad de las tres voces superiores que Bach superpone a los sonidos huecos del continuo carente de cualquier adorno y sus inexorables parejas repetidas de corcheas. El núcleo de la conmovedora expresión de dolor privado de esta aria se mantiene incluso cuando el texto describe solaz («a pesar de que mi cuerpo se rompa, mi corazón y mi esperanza no fallarán»).

Esta aria no posee nada de la sensualidad o la química consoladora de BWV 82, o incluso de su primera obra fúnebre, el *Actus tragicus*, en la que, como vimos en el capítulo 5 (p. 235), y al igual que Montaigne, Bach se propuso privar a la muerte de su poder para infundirnos terror. A Montaigne le preocupaba establecer vínculos entre las actividades físicas y «aprender a morir». «Saber morir nos libera de toda sujeción y constricción», escribió en su ensayo «Que philosopher, c'est apprendre à mourir».[23] «La vida nada tiene de malo para aquél que ha entendido bien que la privación de la vida no es un mal». Es una «verdadera y suprema libertad», que nos «vuelve capaces de dar higas a la violencia y la injusticia y de burlarnos de las prisiones y de los hierros». Sabedor de la brevedad y la imprevisibilidad de la vida y, por tanto, «siempre las botas calzadas [...] y dispuesto a partir», Montaigne quiere que la muerte lo encuentre trabajando con sus ocupaciones cotidianas, pero sin preocupación alguna por los frutos de su trabajo: «Quiero que la muerte me encuentre

plantando mis coles, pero despreocupado de ella, y aún más de mi jardín imperfecto». Bach tal vez encontró ayuda para recuperarse del impacto traumático de perder a sus dos padres tan joven gracias a su profunda conexión con la música. Cuando necesitó enfrentarse de repente a su propia mortalidad, es posible que la música fuera su camino para abrir esa parte de sí mismo que lo inducía a una percepción muy especial de lo divino, algo que compartía con otras personas excepcionalmente creativas y con místicos como Jakob Boehme, quien escribió que «Todos nosotros somos cuerdas en el concierto de la dicha [de Dios]».[24] De acuerdo con esta interpretación, la música podría haber sido el medio que eligió para expresar su agitación interior: resulta plausible que utilizara ese dolor para liberar una corriente de energía llena de inspiración.

La vida en su doble condición de peregrinaje y de travesía marítima es la metáfora subyacente en BWV 56, *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, una cantata para bajo solo que está a la misma altura de BWV 82 en el sentido de la perfecta eaboración que presenta su ingeniosa estructura. Lo que hace que resulte especialmente atractiva es el enfoque aparentemente romántico que adopta Bach en su tratamiento musical del texto: un sofisticado ejemplo de colusión. Ajusta su línea melódica para que se acomode a sucesivos cambios de carácter: pasa de un sucinto ascenso inicial y un desgarrador arpegio hasta una séptima alterada con un sostenido (del tipo de las que podría utilizar más tarde Hugo Wolf) como un juego de palabras musical sobre la palabra *Kreuzstab* ('palo en forma de cruz' o 'vara de Jacob') y, a partir de ahí, a seis compases y medio de doloroso descenso para traducir la carga permanente de la cruz y el solaz «que procede de la amada mano de Dios». Bach reserva el cambio de más envergadura para la sección B, donde cambia a un ritmo ternario en la parte de la voz en una suerte de *arioso*, al tiempo que el peregrino introduce todo su pesar dentro su propia

tumba: «Entonces mi Salvador enjugará las lágrimas de mis ojos». Da forma a un *arioso* con arpegios para el violonchelo a fin de retratar las sucesivas olas, mientras que la línea vocal describe cómo «me envuelven la pena, la aflicción y el sufrimiento ». Mientras que el primer movimiento miraba hacia el futuro, este *arioso* parece retrotraerse a la música que aprendió en su niñez, la de sus antepasados. Podemos encontrar indicios de una antigua confianza en la protección de Dios en el consuelo susurrado de *Ich bin bei dir* ('Estoy a tu lado').

Como hemos visto, tras la muerte de sus dos padres cuando tenía tan sólo nueve años, no había ningún sustituto humano de quien pudiera depender enteramente. Mientras las olas desaparecen y el violonchelo se detiene en un Re grave, la voz del peregrino continúa en un recitativo *secco* con palabras semejantes a las de Bunyan: «Entonces paso de mi barca a mi propia ciudad, que es el reino del cielo, donde abandonaré con todos los justos tan gran tribulación». En la extensa aria *da capo* «Endlich wird mein Joch» ('Por fin mi yugo volverá a caer') se desarrolla una nueva metáfora: la del oboe *obbligato* como ángel de la guarda del ahora jubiloso peregrino. Bach reserva la mayor sorpresa para el momento en que el deseo del peregrino de echar a volar como un águila no puede tener límites: «¡Que suceda hoy mismo!», exclama, mientras el énfasis se desplaza de *O!* a *gescheh* y a *heute* y, finalmente, a *noch*. Son momentos en los que sentimos que Bach está salvando la distancia entre los vivos y los muertos con total claridad y con una audacia absoluta. Mozart podría estar hablando por Bach cuando escribió, a la manera de Montaigne, a su padre en 1787: «Como la muerte, cuando la examinamos de cerca, es el verdadero objetivo de nuestra existencia, he formado durante los últimos años unos lazos tan estrechos con la mejor y más fiel amiga de la humanidad que su imagen no sólo ya no me aterroriza, sino que me resulta realmente muy tranquilizadora y consoladora».[25]

Hemos estado intentando explorar la línea de demarcación entre música y lenguaje. En sus cantatas religiosas, la música de Bach se dispone a trabajar en el idioma de su lengua materna, un proceso que en ocasiones conduce a la colusión y en otras desemboca en colisión o desplazamiento. A menudo, como he intentado mostrar, los resultados llegan al centro mismo de la condición humana. Cuando nos ocupamos de sus motetes (que datan de todos sus años centrales, pero de los que sólo se han conservado unos pocos), la relación entre música y lenguaje no es del todo la misma, ya que no llevan aparejada una negociación con un poeta o libretista en un régimen de colaboración, como sí sucede en el caso de las cantatas. Los motetes se basan, más bien, en pasajes bíblicos compactos y aforísticos combinados con corales—seleccionados y arreglados por el compositor y (hasta donde sabemos) nadie más—, lo cual le permite desarrollar unidades armoniosas satisfactorias, que resultaban mucho más difíciles de lograr en las cantatas religiosas, con sus textos heterogéneos y su forma ligeramente asimétrica. Como piezas predominantemente fúnebres, los motetes son el epítome del anhelo luterano de completitud y unión con Dios, así como de esa idea profundamente arraigada de amor celestial que confería una justificación a las vidas de sus adeptos. Nos hablan muy directamente porque, al igual que varias de las cantatas que toman el *ars moriendi* como tema, se ocupan de algo que todos compartimos con Bach: nuestra condición de seres mortales.

Se trata esencialmente de música para voces sin acompañamiento, que resulta enormemente irresistible gracias a la destreza con que Bach sabe convertir una serie de figuras concebidas instrumentalmente en frases vocalmente expresivas por medio de su fusión con las palabras.* Esto hace que la interpretación de estas obras constituya un reto gigantesco, por lo que no es de extrañar que Bach, parece, insistiera en que los cincuenta y cuatro *Thomaner* que estaban internos estuvieran en teoría disponibles para interpretar lo que se conocía con el nombre de «la música del *Cantor*», bien divididos en diversas *Kantoreien* a ocho voces (de las que había cuatro, cada una de ella con dos muchachos por voz), bien en múltiplos de esa cifra.[26] Al igual que haría más tarde Mozart, en Bach no existe una rígida línea divisoria entre sus melodías instrumentales y sus arias o frases cantadas, de modo que cuando obligaba de repente a algunos de sus mejores cantantes a ejercer de instrumentistas para un servicio en concreto, no se producía ningún cambio drástico de estilo. Tomemos la sección central de su motete a cinco voces BWV 227, *Jesu, meine Freude*, la sutil fuga vocal «Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich» ('Pero vosotros no estáis en la carne, sino en el Espíritu'): la manera en que Bach planifica la aproximación por grados conjuntos a la palabra *fleischlich* en el tema principal, la estira lánguidamente por encima de la barra de compás y luego la contrapone a un largo y enigmático melisma sobre *geistlich*, constituye una prueba suficiente de que incluso cuando piensa en términos fugados podía dejar espacio para una expresiva inflexión vocal que diera vida y un énfasis concreto a las palabras a que estaba poniendo música.*

* Los servicios fúnebres en la iglesia luterana no incluían normalmente la participación de instrumentos, pero a veces se hacía una excepción en la interpretación de los motetes. A pesar de la posibilidad de un acompañamiento del *basso continuo* o del añadido (opcional) de instrumentos *colla parte* en los motetes a doble coro, tenemos el material interpretativo original de Bach para tan sólo una de estas obras, BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, en el que los instrumentos de cuerda doblan a un coro y los de viento-madera al otro.

* A pesar de los intentos de D. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, pp. 85-89, y otros por proponer una conformación del motete a partir de diversos retazos, lo cierto es que en el momento de la interpretación funciona con una coherencia admirable, aunque también lo hace, por supuesto, el *Credo* de la *Misa en Si menor*, un movimiento que, como veremos en el siguiente capítulo, fue claramente

Otro ejemplo incomparable de esta fluidez se produce en la extensa sección intermedia de uno de sus motetes más antiguos, BWV 228, *Fürchte dich nicht*, esta vez escrito en forma de una doble fuga en la que las tres voces más graves intercambian sujetos que son inversiones libres unos de otros. Si nos dijeran al principio que el sujeto ascendente deriva del motivo inicial del coral que aparecerá enseguida como el *cantus firmus* en el tiple, podría sorprendernos como simplemente otro ejemplo más de la ilimitada inteligencia de Bach. Pero cuando asoma este motivo por tercera vez, ahora cantado por los contraltos en la tonalidad del coral (Re mayor), el vínculo resulta audible (además de inteligente) al instante, sobre todo por la sucesión de palabras, las bíblicas *ich habe dich bei deinem Namen gerufen* ('te he llamado por tu nombre'), que dan paso a modo de clímax al verso del himno *ich bin dein, weil du dein Leben* [*gegeben*] ('soy tuyo, porque has dado tu vida'). Bach aprendió de su gran predecesor Johann Christoph, que también escribió un motete a partir de una versión de estas palabras tomadas de Isaías, cómo contrastar, solapar y fundir palabras o ideas similares con un propósito expresivo y exegético, y siempre con naturalidad y encanto

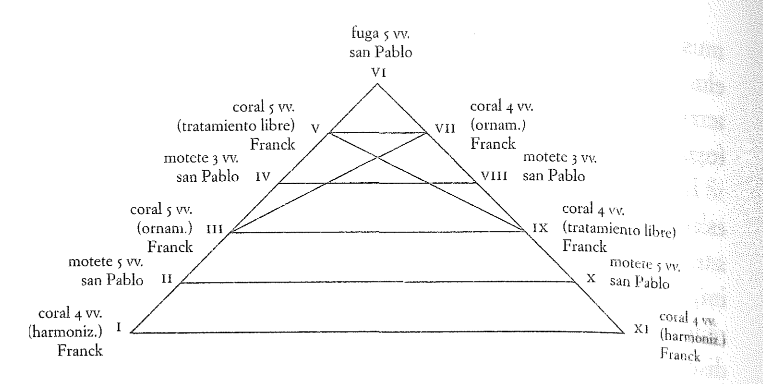
---

confeccionado a partir de diversos materiales que habían nacido en diferentes momentos de la vida de Bach. El compositor es tan bueno al borrar restos reveladores de cualesquiera injertos, y al hacer de la entidad ya terminada una pieza del todo convincente, que nunca podemos estar seguros del momento concreto en que decidió el uso final que iba a dar a una obra determinada. Hay pasajes que sugieren una procedencia más antigua (Weimar), especialmente el noveno movimiento, el sublime dúo para sopranos «Gute Nacht», en el que los tenores proporcionan un continuo *bassetchen* vocal, mientras que los contraltos tejen por el centro una línea con la melodía del himno. Pero esto no resta ningún mérito a su perfecta ubicación en el centro del motete. Si un movimiento aquí o allá transmite la sensación de una mayor afinidad a su música para teclado, lo único que hace es mostrar que Bach creó muchas menos barreras estilísticas entre los diversos géneros en los que dio forma a su música de lo que querrían hacernos creer los comentaristas posteriores.

musicales. ¿Qué podría ser más sencillo y, sin embargo, más elocuente que la pequeña frase aislada *du bist mein* que interpone como una quinta descendente entre los sujetos de fuga que colisionan entre sí?

En cualquier momento de estos motetes Bach muestra que es consciente de todo lo que puede sucederle fructíferamente a una melodía o extraerse de ella. Con *Jesu, meine Freude* es imposible no quedar impresionado por la simetría y las referencias cruzadas excepcionalmente exhaustivas que Bach ha diseñado para proporcionar un discreto andamiaje a la música que idea para su texto (véase diagrama). Esto le permitió yuxtaponer con aparente facilidad compañeros literarios tan aparentemente incompatibles—las almibaradas estrofas del himno de Johann Franck y los adustos versículos de la Epístola a los romanos de san Pablo—y, como se comprueba más adelante, en una fructífera alternancia dramática. Por regla general, no encontramos este grado de equivalencias simétricas de movimientos en las cantatas religiosas, excepción hecha de la juvenil BWV 4, *Christ lag in Todesbanden*.

Bach tampoco se reprime de disfrazarse de actor de vez en cuando para aprovecharse de la fuerza hablada y el ritmo de una sola palabra como *trotz!* y lanzarla hacia los cuatro rincones de una iglesia. Gramaticalmente, la palabra es aquí una proposición que significa «a pesar de», pero en el contexto del himno de Franck y del tratamiento musical de Bach posee resonancias del sustantivo *Trotz*, que denota desafío y fastidio: un guante arrojado al «viejo dragón» evocado ante nuestros ojos con la gráfica intensidad de Cranach o Grünewald. Luego la contrapone a la imagen igualmente poderosa de Martín Lutero, intrépido en su aislada rebelión (*ich steh hier und singe*) y, al igual que el propio arcángel Miguel, valiente e inamovible en su desafío (*in gar sichrer Ruh*), o como Arquímedes: «Dadme un punto de apoyo y moveré la Tierra». Tan estrecha es la identificación de Bach con Lutero en esta coyuntura que percibimos cómo también él «está aquí y



canta en una paz segura», instándonos a hacer lo mismo con igual vehemencia. Si alguien quisiera elegir un solo ejemplo de la habilidad compositiva de Bach y de su capacidad para la invención como un medio para articular su celo y su fe, este motete debería ser su elección.

Idéntico fervor, pero de un tipo menos militante, más sensual, puede encontrarse en el más íntimo y conmovedor de sus motetes a doble coro, BWV 229, *Komm, Jesu, komm*. Las exploraciones de Bach sobre las posibilidades dialécticas que le brindan ocho voces desplegadas como dos coros antifonales, tanto aquí como en su *Pasión según san Mateo* (véase el capítulo 11, p. 609), van muchos pasos más allá de la manipulación de bloques de sonido espacialmente separados que cultivaron de manera pionera los policoralistas venecianos y los diálogos retóricamente concebidos del discípulo estrella de Gabrieli, Heinrich Schütz. Tras haber aprendido claramente de Schütz la fuerza expresiva de las repeticiones e intercambios de palabras, Bach encuentra maneras de tejer las ocho líneas dentro de un rico tapiz contrapuntístico, con extensas cadencias y expresivas apoyaturas sobre las palabras *müde* ('cansado'), *sehne* ('anhelar') y *Frieden* ('paz') que anticipan el hastío del mundo y la nostalgia que encontraremos un siglo y medio después en los motetes a doble coro de Brahms.

Las invocaciones iniciales a Cristo—ruegos de una sola palabra confiados a los dos coros, primero alternativa y luego conjuntamente—están expresadas en el lenguaje vívido y físicamente explícito de una canción de amor. Bach encuentra un carácter musical peculiar apropiado para cada uno de los versos del texto métrico rimado del himno fúnebre. Para el perfil melódico de «*die Kraft verschwindt*» ('la fuerza desaparece') traza un arco que insinúa el viaje descendente de la vida, que comienza enérgicamente en negras antes de que los días contados lleguen a su fin—«*je mehr und mehr*» ('cada vez más')—y recupera después un ímpetu temporal cuando un coro interrumpe con la única función de aumentar la elocuencia expresiva del otro. Son de nuevo los bajos los que encabezan la evocación de «*der saure Weg*» ('el amargo camino de la vida') con el angustiado intervalo descendente de una séptima disminuida cantado lentamente en blancas y en canon.* Para cuando ya ha pasado por las ocho voces y se ha intercalado en el seno de una densa red contrapuntística, Bach ha conseguido un retrato abrumador de la angustia personal y colectiva: «la vergüenza de motivos revelados muy tarde y la conciencia de las cosas mal hechas y hechas para daño de los demás».[27] Pero Bach no ha terminado aún. Con dos coros en juego, puede confiar a uno el texto fragmentado y hacer que el otro agregue únicamente dos palabras conmovedoras, «*zu schwer!*» ('demasiado pesado'): el amargo camino de la vida es excesivo para cualquiera que haya de soportarlo. Más tarde corona esta sección con poco más de tres compases de un pedal de Re con armonías de paso y una fuerza emocional deslumbrante.

En este punto se necesita una liberación de algún tipo, y

* Se trata de una versión extendida de DSCH (o, en la notación musical alemana, Re♮-Mi♭-Do♮-Si♮), un criptograma musical a la manera de Bach que deletreará las iniciales de Dmitri Shostakóvich doscientos años después.

llega en la forma inesperada de una nueva exposición fugada que se inicia en los contraltos, «*Komm, komm, ich will mich dir ergeben*» ('Ven, ven, voy a entregarme ti'), más madrigalesca que eclesiástica, para la que el segundo coro presta un comentario silábico: animado y entusiasta en el sentido en que las repeticiones iniciales de «*Komm, komm*» eran lánguidas y suplicantes. Ahora cambia a un compás de $\frac{6}{8}$, pasando segmentos de dos compases de un minueto francés de un coro al otro para las palabras «*du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben*» ('tú eres el camino recto, la verdad y la vida').

Cualquier otro compositor al que se le hubiese ocurrido la idea de introducir un movimiento de danza en este punto podría haberse sentido satisfecho de dejarle seguir su curso y pasar rápidamente a la segunda estrofa del himno de Paul Thymich. Bach, en cambio, apenas ha empezado. Para los siguientes ochenta y ocho compases elabora una gloriosa y extensa secuencia detrás de otra, primero para un coro, luego el otro, de modo que la música parece no detenerse nunca, al tiempo que transmite el bálsamo y la tranquilidad de las palabras de Cristo: «Yo soy el camino, la verdad y la vida» (Juan 14, 6). Lirismo y éxtasis de este nivel pueden encontrarse en varias arias de sus cantatas, pero raramente en sus coros. Aquí, en *Komm, Jesu, komm*, Bach rompe con la tradición del motete barroco tal como la había heredado y se aprovecha de la presencia de sus dos coros a cuatro voces al escribir para ellos con una fantasía contrapuntística audaz y sin precedentes. La conclusión—dos compases de diálogo antifonal, seguidos de ocho de más contrapunto imitativo a ocho voces—se repite luego a modo de eco, una conclusión adecuada que estira hasta el máximo el control técnico de su coro (y de todos los posteriores). La estrofa final está escrita para el coro a cuatro voces que ahora se encuentra unido, y que recibe la denominación de *aria*. Pero eso no ha de confundirnos, como ha hecho con anteriores comentaristas, ya que claramente no se trata de un coral, carece de *cantus firmus* y se adecua perfectamente a la definición de Mattheson de una aria coral para voces: «avanza a pasos iguales sin que ninguna voz intente lo que las otras voces no puedan hasta cierto punto igualar».[28] Esa descripción, sin embargo, hace escasa justicia a las encumbradas líneas vocales de Bach al tiempo que emergen de un arreglo admirablemente sutil de las palabras (en compases de $\frac{3}{4}$ que alternan con otros en un implícito $\frac{3}{2}$) en una lírica plegaria de sumisión a la guía y la protección de Jesús aquí, al final de la vida.

«Apenas había cantado el coro unos pocos compases cuando Mozart se levantó sobresaltado; unos compases más y gritó: "¿Qué es esto?". Y ahora toda su alma parecía estar en sus oídos. Cuando terminó el canto, exclamó a voz en grito, lleno de alegría: "¡Ya *hay* algo de lo que se puede aprender!"».[29] ¿Y por qué no? BWV 225, *Singet dem Herrn*, es con mucho el más sustancioso y técnicamente exigente de los motetes a doble coro de Bach, pero no es eso lo que deslumbró a Mozart en la Thomaskirche de Leipzig en abril de 1789, lo que le hizo pedir las partes, que luego «extendió todas a su alrededor—en ambas manos, sobre sus rodillas y en las sillas que había a su lado—y, olvidándose de todo, no volvió a levantarse hasta que hubo examinado todo lo que había allí de Sebastian Bach». Nada de lo que había constituido la experiencia anterior de Mozart con la música religiosa le había preparado para esto: una de las músicas vocales más estimulantes e impregnadas de danza que escribió Bach. No se requiere en realidad ningún instrumento aparte del continuo normal (generalmente se coincide en que doblar *colla parte* aquí resulta permisible, aunque no obligatorio); pero aun sin poder valerse de la orquesta de sus cantatas, éste es, de todos los motetes de Bach, el que presenta una concepción más orquestal, ya que evoca no sólo los timbales y las arpas a las que se refiere el salmista para alabar el

nombre de Dios, sino también una miríada de otros instrumentos y efectos percutivos.

Al principio Bach confía cadenas instrumentales de *figura corta* a uno de sus coros, mientras que, por la manera en que pone música a la palabra individual *Singet!* en el Coro 2, muestra que está decidido a extraer el máximo partido percutivo y la máxima emoción del texto alemán, más allá de su función de proporcionar el continuo y servir de respaldo armónico del Coro 1. Su método de cantar primero a la comunidad de santos, y luego a Israel, que «se regocija en aquél que lo hizo», es explotar las ondas expansivas de oclusiones glóticas estratégicamente colocadas y la fuerza sincopada de consonantes oclusivas y fricativas. Aunque se eliminaran las vocales e incluso las notas, seguiríamos teniendo el exuberante carácter del texto sólo gracias a la colisión de estas animadas consonantes.

Para cuando Bach llega a la última sección, «Lobet dem Herrn in seinen Taten», tenemos la sensación de que obligó a todos los instrumentos del Templo del Antiguo Testamento—las arpas, salterios y címbalos—a ponerse al servicio de alabar al Señor, como el líder de un cuadro flamenco o de una *big band* de nuestros días. Se dice que el rey David tenía a casi trescientos músicos a su servicio; Bach tenía en Leipzig apenas treinta, pero eso no fue ningún impedimento para ser incluido en el sagrado linaje de músicos de iglesia llamados a formar coros encargados de entonar canciones de acción de gracias desde los tiempos bíblicos. Bach escribió en el margen de su ejemplar personal del comentario de la Biblia de Abraham Calov que la «música [...] fue especialmente encargada por el espíritu de Dios por medio de David». En otra página, en respuesta al pasaje (Éxodo 15, 20) que describe que «todas las mujeres salieron detrás [de Míriam] con panderetas y danzando», vemos a Calov especular sobre la «poderosa melodía y tremenda resonancia y reverberación [que] debió de haber entre estos dos coros [Moisés y los hombres de Israel, Míriam con las mujeres israelitas]» en el día en que «David el rey y profeta danzó públicamente ante el arca de la alianza», a lo que Bach añade en el margen: «NB. Primer preludio, para dos coros, interpretado para gloria de Dios». ¿Y qué canta Míriam? «¡Cantad al Señor, porque él ha triunfado gloriosamente!».* El «primer preludio» da paso posteriormente a una fuga para que dancen con ella los hijos de Sión. Sólo en el *Cum sancto spiritu* de la *Misa en Si menor* (al que se parece) escribió Bach un tema de fuga más ágil y alegre.

Pasajes como estos nos recuerdan que la de Bach es una versión barroca de la «religión danzada» medieval. Del mismo modo que muchas lenguas africanas carecen de palabras diferenciadas para música y danza, ambas se consideraron también inseparables en un tiempo en el culto cristiano y su fusión pagana y dionisíaca se vio legitimada por los primeros Padres de la Iglesia. Para invocar «entusiasmo y deleite del espíritu», según Clemente de Alejandría (150-216), los cristianos habían de «elevar nuestras cabezas y nuestras manos al cielo y mover nuestros pies justo al final de la plegaria: *pedes excitamus*».[30] También ordenó a los fieles que «bailaran en un corro, junto con los ángeles, en torno a Aquél que carece de principio o de fin», una idea que, a pesar de los sucesivos intentos de la Iglesia desde el siglo IV al XVI para tomar drásticas medidas en contra de la danza religiosa dentro de la iglesia, aún seguía teniendo vigencia para pintores renacentistas como Botticelli y Filippino Lippi, y, sugiero yo, también Bach, especialmente en su música navideña. Al menos Bach podía argüir el respaldo cauteloso de Lutero, quien, al aceptar la legitimidad de las «costumbres del país», dijo que «siempre y cuando se hagan decentemente, respe-

* También Händel se sintió claramente inspirado por los versículos de 1 Crónicas 25 y 28 cuando les puso música como la culminación de su oratorio para doble coro en *Israel en Egipto* (1739).

to los ritos y las costumbres de las bodas y, en todo caso, ¡yo mismo bailo!».[31] Esto no queda muy lejos de la noción de «efervescencia colectiva» de Émile Durkheim: la pasión o éxtasis inducidos de forma ritual que cimenta los vínculos sociales y que, desde su punto de vista, constituye la base última de la religión.[32]* De repente tenemos una ventana que da a esas reuniones regulares de la familia Bach: a cómo su piadoso canto de corales al comienzo del día acababa dando lugar al caer la noche a *quodlibets* empapados en alcohol. Bach compartía con sus familiares una visión hedonista de la comunidad basada en la camaradería de las relaciones humanas, algo que no chocaba en absoluto con su visión de la seriedad de su profesión como músico, ni con su voluntad de encauzar sus talentos creativos para la mayor gloria de Dios. Cuando Bach se encuentra en este estado de ánimo, sentimos que, a pesar de toda su elegancia, su destreza y su complejidad, su música tiene unas raíces primitivas, paganas. Estamos ante música para celebrar un festival, el momento decisivo del año: la vida misma.

Otras características que Mozart podría haber admirado en *Singet* son la planificación arquitectónica y el modo en que la retórica expresiva se concilia con una continuidad de largo alcance. Esto va más allá del parecido superficial de la secuencia de sus tres movimientos con la de un concierto instrumental italiano (rápido-lento-rápido): los dos movimientos extremos están vagamente emparejados a partir del modelo preludio-y-fuga. Después de que el «primer preludio» haya alcanzado su apogeo con la «efervescencia colectiva»

* El ejemplo clásico—tomado de otra religión—es, por supuesto, el de los derviches giróvagos. Steven Runciman describe «sus prácticas místicas, sus danzas rítmicas que les llevaban a un estado de éxtasis, en comunión con Dios» (S. Runciman, *A Traveller's Alphabet*, Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 63). Del mismo modo que la Iglesia cristiana intentó acabar con la danza sagrada, el régimen de Atatürk también intentó suprimir los derviches.

del regocijo de Israel, Bach despeja el camino para que hagan su entrada Míriam y sus doncellas y encabecen la danza fugada «Die Kinder Zion».

Bach toma la brillante decisión de persistir con el motivo de *Singet* que había acompañado la efusión imitativa de su preludio inicial, ahora como un rítmico comentario a contratiempo a su fuga a cuatro voces. Esto reporta grandes beneficios en la intensificación de este extenso movimiento, al tiempo que las voces de ambos coros vuelven a entrar enfáticamente, una por una, esta vez en orden inverso (B-T-A-S), mientras que el rico «acompañamiento» se redistribuye entre las voces que no se hallan ocupadas en la fuga. En su segundo emparejamiento, la conclusión del motete, Bach logra un tipo de transición diferente del preludio a la fuga al estrechar el foco: de repente, y sin interrupción alguna, las ocho voces convergen y se convierten en cuatro: en medio del bullicio, los bajos unidos de ambos coros toman la iniciativa en un *passepied* que pone música a las palabras «Que todo lo que aliente alabe al Señor». Esto podría sonar como algo bastante sencillo, pero, en la práctica, conseguir una transición sin costuras y fluida en este punto de despegue constituye todo un reto. Necesita un reajuste del «radar» de los cantantes para pasar de una polifonía plena y densa a ocho voces en compás de compasillo a la fusión como una única línea, con una parte por compás. Las voces, ahora distanciadas espacialmente, surcan el aire, incorpóreas y sin dejar de danzar. Siguen varios episodios en rápida sucesión—exposición, *stretto*, secuencia, reaparición del sujeto en la supertónica, secuencia, *stretto*—, cada uno de ellos con expectativas de una conclusión inminente. Pero al ejercicio de funambulismo de Bach aún le quedan 113 compases más y lo que prometía ser un *sprint* hasta la línea de llegada resulta ser una carrera de mil quinientos metros. Cuando los cantantes se disponen a entrar en la recta final, percibimos la emoción de la multitud. De repente ya no se trata de una carrera lisa: les espera una gran valla, que ha de lle-

var a los tiples a subir hasta un Si♭ agudo antes de que puedan romper la cinta de llegada, consumiendo hasta el último *Odem* ('aliento') de que son capaces.

Si este final es una carrera de media distancia en una pista de atletismo, el movimiento central se asemeja más a una exhibición aeronáutica. Mientras el Coro 2 pasa deslizándose en una solemne formación homofónica con una armonización del coral a cuatro voces, el Coro 1 entra volando y dibujando trayectorias independientes pero entrelazadas que responden a las corrientes termales y a los versos de su texto poético libre. La antifonía entre dos textos paralelos, uno medido y formal como corresponde a un coral, y el otro lírico, rapsódico incluso, carece de precedentes (la denominación de «aria» que le da Bach tiene aquí connotaciones tanto metafóricas como estilísticas). Sus cantatas y Pasiones están pobladas de fructíferas yuxtaposiciones de respuestas personales y colectivas entre las arias a solo y los corales, pero este tipo de letanía coral, en la que se invierten los papeles de los dos coros para la segunda estrofa, constituye otro alejamiento radical de las nociones contemporáneas de cómo se suponía que habían de funcionar los motetes. Los motetes de Bach contienen estallidos únicos de creatividad festiva y reflexiva en los márgenes mismos de lo que el clero luterano de su tiempo habría encontrado aceptable.

Su popularidad en nuestro tiempo se encamina un poco hacia la inversión del proceso de desocialización que echó a la danza coral primero de la iglesia y luego de la recreación comunitaria del tipo que se nos dice que practicaba la familia Bach.[33] (Esto constituyó también una parte de mi niñez, gracias a la recreación sin duda inconsciente por parte de mis padres de este modelo: intensas sesiones de canto *a cappella*, seguidas de sesiones físicamente liberadoras de danzas rurales inglesas basadas en *The English Dancing Master*, 1651, de John Playford). Dada su extraordinaria compresión y complejidad, los motetes de Bach plantean exigencias colosales a los intérpretes y se requiere un virtuosismo y una resistencia excepcionales, así como una sensibilidad tanto a sus abruptos cambios de carácter y textura como al significado exacto de cada palabra. Hacia el final de sus más de treinta años como director de la Singakademie de Berlín en 1827, Carl Friedrich Zelter escribió a su amigo Goethe: «Si un día dichoso pudiera dejarle oír uno de los motetes de Sebastian Bach, se sentiría en el centro del mundo, donde debería estar un hombre como usted. Oigo las obras por centésima vez y aún no he acabado con ellas, y nunca lo haré».[34] Después de conocerlas durante más de sesenta años, yo siento exactamente lo mismo. La gloriosa libertad que exhibe Bach en sus motetes, su dicha danzable en alabanza de su creador y su total certidumbre en la contemplación de la muerte: ésta es, seguramente, la mejor respuesta imaginable a nuestro enclaustramiento mortal.

Atar todos estos cabos de la música vocal de Bach nos permite valorar su extraordinario logro al expresar la esencia de la escatología luterana: ideas sobre la eternidad que no pueden nunca expresarse satisfactoriamente con palabras. Parte del atractivo que reviste esta música hoy para nosotros puede radicar en la afirmación que plantea y que muchos de nosotros ya no podemos encontrar en la religión o la política convencionales (aunque quizá éste fuera también el caso de anteriores respuestas a Bach, como cuando Mendelssohn revivió la *Pasión según san Mateo* en 1829). En el muy especial tipo de consuelo que transmite su música, tenemos una sensación de que el pasado y el presente se unen. Éste es un principio esencial del «eterno futuro» imaginado por los teólogos luteranos del siglo XVII representados en la biblioteca de Bach, como Heinrich Müller, que veía la participación en la «música más sagrada» como una evocación del cielo y un poderoso incentivo para abrazar la muerte (véase ilustración en p. 818).[35] Esta música—al interpretar-

la, al participar en ella, al escucharla—transmite una fuerte sensación de estar en el presente y excluye todo lo demás. El acto mismo de interpretar una pieza de este tipo de Bach produce un tipo de escatología hecha realidad, que insinúa que el «fin de los tiempos», en cierto sentido, ya está aquí.

Como hemos visto, la música de Bach suele ser algo más que una sencilla afirmación de sus textos; de vez en cuando incluso los subvierte de modos que quizá no previó al empezar a ponerles música. El problema para el clero de Leipzig tal vez fuera tener que admitir, sin sentirse irritado o amenazado, que, a pesar de su conducta de viejo cascarrabias, este *Cantor* constituía un activo excepcional para la Iglesia. Podía conseguir que la gente volviera la cabeza e incluso hacer que escucharan (aunque cuánto, por supuesto, es algo que sólo podemos imaginar). Sus motetes y cantatas proporcionaban una ruta alternativa a la edificación y contemplación cristianas, reafirmando las lóbregas verdades de sus textos, además de suministrar paliativos que los textos niegan con frecuencia. Hoy podemos oírlos ciertamente de este modo, si así lo deseamos. En ciertos sentidos, las aproximaciones a su música religiosa han pasado a ser más directas: como en las dos primeras décadas del siglo XIX, cuando los hombres y mujeres empezaron a buscar en el arte y la música la inspiración, la esperanza y el consuelo que ya no encontraban en la religión; y, al igual que en nuestro propio tiempo, cuando la religión está simultáneamente en curso ascendente en unas partes del mundo y cada vez más ausente de las vidas de muchas personas en otras. Pero a esta distancia nos resulta más fácil reconocer la potencia de su música y su capacidad para, de forma simultánea, revelar la verdad sin adornos sobre la debilidad humana—el fino y fragil apego del hombre al bien moral—, e incluso insistir en ella, y trazar el camino redentor de vuelta al decoro, la compasión y lo que él llamaba la «bondad con el prójimo».

Hasta ahora hemos visto que uno de los logros monumentales de Bach consistió en mostrar que la música y el lenguaje pueden hacer cosas conjuntamente que ni una ni otro pueden hacer por separado. Pero él también demuestra que la música supera en ocasiones al lenguaje, ya sea escrito o hablado, en su capacidad para penetrar en las entrañas más recónditas de la conciencia y para minar los prejuicios de las personas y nuestros modelos de pensamiento a veces tóxicos. Aún podemos remitirnos a sus cantatas y motetes en busca de ilustración (con una *i* minúscula) sobre el pecado, la redención, el mal o el arrepentimiento, con no más dificultad de como podemos acudir, por ejemplo, a un escritor profusamente leído del siglo XIX como Dostoievski: alguien que «encontró en la religión cristiana la única solución al enigma de la existencia» y que «desveló un cráter volcánico en todos y cada uno de los seres humanos».[36] Bach, de hecho, consigue que nos resulte muchísimo más fácil centrarnos en el mandamiento de amar al prójimo que en toda la miseria y el horror del mundo. Tras interpretar o escuchar un motete de Bach salimos escarmentados, quizá, pero con más frecuencia eufóricos, tal es el poder purificador de la música. Aquí no hay ningún tufillo de esos «gases hediondos de fervor religioso» que Richard Eyre ve actualmente «propagando superioridad moral e intolerancia por todo el mundo, mientras que esas virtudes que están muy lejos de ser exclusivamente cristianas—amor, compasión, clemencia, paz—se ven estranguladas».[37]

13

EL HÁBITO DE LA PERFECCIÓN

Parece que la perfección se alcanza
no cuando ya no hay nada que añadir,
sino cuando ya no hay nada que quitar.

según ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY,
Terre des Hommes (1939)

Ky-ri-e... Ky-ri-e... Ky-ri-e e-le-i-son!

La inscripción con sonidos de ese triple *Kyrie* inicial al comienzo de la *Misa en Si menor* de Bach parece casi un acto físico, en el que cada uno de nosotros—como oyente o intérprete—se encuentra implicado individual o colectivamente. Esos cuatro compases densos, repletos de acción, se nos presentan como una imponente sucesión de gestos implorantes, igual de gráficos—a su manera—que un retablo de Tiziano o Rubens. Desde la parte fuerte de ese primer acorde masivo de Si menor y su angustiada secuela, nuestras expectativas se ponen en alerta. Tras la conclusión de estos compases comienza a desenvolverse una inmensa y solemne fuga, que transmite la sensación de ser una plegaria lenta y continuada. Pronto nos damos cuenta de que hemos emprendido una de los viajes más épicos de cuantos pueden realizarse en la música, una obra compuesta a partir del Ordinario de la Misa que carece de precedentes en punto a dimensión, majestuosidad y sobriedad. Una vez a bordo, levadas las anclas, estamos allí durante mucho tiempo—los cien minutos siguientes, aproximadamente—y no desembarcaremos hasta que el último acorde que invoca *pacem* ('paz') se disuelva en el éter.

Para el oyente desprevenido, una sensación tan fuerte de despliegue inexorable implicaría una concepción y ejecu-

ción ininterrumpidas, de principio a fin, en la mente del compositor. Pero los hechos y lo que podemos deducir de los pasos interrumpidos de Bach durante la construcción de su gran Misa sugieren otra cosa. No ha sido hasta las tres últimas décadas cuando los estudiosos han coincidido unánimamente en que Bach completó la Misa durante los dos últimos años de su vida. Las semillas de su comienzo, sin embargo, se remontan unas cuatro décadas atrás, durante los años exploratorios que pasó en la corte ducal de Weimar: una primera versión de uno de sus movimientos, el *Crucifixus*, fue compuesta realmente allí. Bach debía de estar al tanto de que su amigo y primo, Johann Gottfried Walther, había dado forma a un proyecto de poner música al *Kyrie* de la misa como un *de profundis,* un grito lanzado desde las profundidades por el atribulado pecador, y lo había basado en el coral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (la paráfrasis de Lutero del Salmo 130).[1] No se conserva ningún rastro de la obra de Walther; Bach, sin embargo, la recordaba cuando él mismo puso música al coral *de profundis* de Lutero en el *Clavier-Übung III*. Resulta significativo que lo hiciera en la áspera y angustiada tonalidad de Fa♯ menor, que Bach reservaba para sus movimientos más intensos, en los que es mayor la carga del pecado. Se asemeja tanto en carácter (*Kyrie I*) como en tonalidad (*Kyrie II*) a los ruegos apremiantes de un alma atribulada en la *Misa* de Bach. Se ha conservado un emparejamiento diferente y más breve de *Kyrie* y *Agnus Dei* (BWV 233a) de estos años de Weimar; a continuación deja de haber músicas para la Misa durante otro cuarto de siglo.

Fue en los años centrales de su vida cuando Bach se decidió a poner música a textos latinos. Estamos lejos de poder afirmar con certeza qué fue lo que le hizo albergar la idea de poner música a la Misa completa, con su inmutable texto católico en latín: en cualquier caso, era inusual que un compositor luterano del siglo XVIII abordara esta forma. Lutero había sancionado su uso continuado en el culto litúrgi-

co, a pesar de las robustas versiones vernáculas de los originales griego y latino que legó a sus seguidores. Su principal preocupación era la de lograr una comprensibilidad plena y universal, y en esto Lutero podría haber juzgado equivocadamente el tenaz apego al viejo latín de los miembros más conservadores de su congregación. Así, los dos movimientos del *Kyrie* griego y su secuela, el *Gloria* latino, sobrevivieron para constituir la *Missa* breve dentro de la jerga litúrgica luterana junto con sus nuevos equivalentes en alemán. El primer intento de Bach de abordar el género más breve fue compuesto en 1733. Hoy día, al escuchar estos monumentales compases iniciales, nos resulta ciertamente difícil no oírlos como otra cosa que los heraldos de su Misa completa. Quizá ése fue realmente el plan de Bach desde el comienzo, pero no hay manera de saberlo con seguridad. Inicialmente, al menos, estos compases eran sólo el preludio de la obra en dos movimientos que dedicó al nuevo elector de Sajonia, Federico Augusto II. Es absolutamente plausible que en aquel momento Bach viera esta *Missa* de presentación como una obra *sui generis*, suficiente en sí misma. Sería necesario que pasasen muchos años antes de que se le ocurriera incorporar la *Missa* de Dresde como la pareja inicial de movimientos de la *Missa tota* con que estamos ahora tan familiarizados. Semejante ambigüedad de función y propósito es característica de los orígenes fragmentarios de la *Misa en Si menor*, que, para consternación de sus admiradores del siglo XIX, no surgió completa y plenamente armada de la mente imaginativa de su creador. Fueron necesarios muchos años de gestación y asimilación, y es más que probable que Bach no tuviera nunca la satisfacción de poder experimentarla directamente por medio de la interpretación, lo que equivale a decir que no tuvo ninguna oportunidad de someterla a esta prueba como un compendio para la posteridad de sus talentos compositivos.

Al encontrarnos con Bach en su mesa de trabajo en la Thomasschule, podemos imaginarlo hojeando las partituras de esas ciento cincuenta cantatas aproximadamente en las que había derrochado tanta invención creativa en sus primeros años de Leipzig, preguntándose qué habría de ser de ellas. En un día en que viera todo negro pudo llegar a temer que acabaran utilizándose como papel para escribir borradores o para prender chimeneas.* Poner música a la Misa latina completa, esa inmutable afirmación de fe, era una manera de apartarse del contexto específico y provinciano de sus cantatas religiosas, sesgadas hacia la homilía semanal y destinadas a ilustrar el sermón dominical, y de sacar a la luz nuevos retos compositivos. Para Bach, como cristiano, la Biblia poseía un enorme valor referencial. Le había proporcionado textos para dramas musicales y le había ofrecido parábolas y relatos con los que podían identificarse todos los miembros de su congregación. En su forma latina, el Ordinario de la Misa le permitía concentrarse en temas universales y en un lenguaje sedimentado por el tiempo. En todas las etapas de la historia cristiana ha proporcionado un punto de referencia y el vehículo fundamental mediante el cual los individuos pueden encontrarse y redimirse. Bach nos ayuda, a sus intérpretes y oyentes, a alcanzar ese fin. Más que eso, por medio de su apasionada implicación en el texto de la Misa latina, Bach da un paso adelante, escudriñando nuevos territorios para que la música ilumine y exponga la doctrina bíblica. Su música para la Misa latina es, por consiguiente, tanto un depósito de dudas humanas y disputas en torno a la fe como una

* Tan sólo unos pocos años más tarde, Caspar Rüetz, el *Cantor* de Lübeck, se lamentó de que una pila enorme de música religiosa que había heredado de sus antecesores se había visto reducida a la mitad justamente por estos mismos métodos: «quién iba a dar algo por ella salvo alguien que necesite papel para borradores, pues nada es más inútil que la música antigua» (K. J. Snyder, *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*, Rochester, University of Rochester Press, 2007, p. 318).

celebración del nacimiento y la vida. Porque, comparada con otras aproximaciones musicales de la época a la composición de una Misa, la de Bach ponía un nuevo énfasis en la historia humana que albergaba en su interior. Un filamento narrativo atraviesa la totalidad de su Misa y aflora a la superficie en momentos clave, como la aparición de los ángeles ante los pastores en el *Gloria in excelsis*, y en los tres movimientos enlazados en el centro mismo del Credo niceno, el *Et incarnatus*, el *Crucifixus* y el *Et resurrexit*. Pero el momento más emocionante desde el punto de vista humano se reserva para ese espectral pasaje a modo de puente que enlaza el *Confiteor* con el *Et expecto*. En estos extraordinarios compases podemos detectar restos de las luchas del propio Bach: con la tonalidad, el contrapunto y la armonía, pero quizá incluso con la fe. El énfasis humano se nos presenta aquí como un baluarte contra el miedo que sentimos habitualmente ante el terror que nos produce la oscuridad. Nos deja sentir ese terror: porque es posible que él también lo sintiera, y supo cómo superarlo.

En 1733, la finalización de la Misa estaba aún muy lejana en el futuro. El atisbo de un plan para mejorar su situación en Leipzig, o incluso de liberarse de ella por completo, le llegó en algún momento durante su cuadragésimo noveno año de vida. Ya hemos visto cómo en torno a esta época su situación profesional en Leipzig se había deteriorado (véase el capítulo 6). El nuevo burgomaestre, Jacob Born (véase la lámina 11e), después de hablar directamente con Bach y de intentar obligarle a que cumpliera con sus obligaciones académicas con mayor seriedad, informó al concejo: «muestra una escasa inclinación al trabajo»,[2] y añadió que había intentado que fuera declarado no apto para continuar en el puesto.

A pesar de signos de genuina aprobación por parte de sus estudiantes, en medio de los apuros por los que estaba pasando, la buena disposición de Bach para canalizar todas sus energías creativas al servicio de la Thomasschule y la liturgia hambrienta de música de las iglesias de la ciudad había disminuido claramente. Pero no hay ningún motivo para concluir que su genio creativo se encontrara de repente aletargado. Simplemente necesitaba otra salida. Tres años antes había dicho a los concejales de Leipzig que se fijaran en la corte de Dresde para ver cómo podía y debería organizarse la música. No se trataba tanto de afirmar que las uvas estaban verdes como simplemente de constatar que en la capital sajona se concedía un valor mucho mayor a la música y a sus cultivadores que en Leipzig. Allí, el glamuroso despliegue de talento musical podía permitir que un compositor de la talla profesional y las ambiciones de Bach trabajara y prosperara, o así lo pensaba él.* Todo apunta a un deseo comprensible por su parte de escapar de los confines de Leipzig y entrar a formar parte de ese talento, del mismo modo que hizo en sus años en Cöthen. Mantenía ya relaciones amistosas con muchos de los músicos de Dresde y tenía buenos motivos para ver su futuro profesional ligado de alguna manera sustancial al de la corte del elector. Justo entonces, sin embargo, se produjo una vacante para una plaza de organista en la Sophienkirche, donde Bach había ofrecido anteriormente aclamados recitales de órgano. Siempre el sagaz encargado de manejar los hilos de la red familiar (y, al comienzo de su carrera, como hemos visto, en gran medida su be-

* La corte sajona contaba, al parecer, con una de las orquestas mejor preparadas de Europa en la primera parte del siglo, una reputación que atraía a los músicos como imanes para ponerse al servicio del elector Augusto el Fuerte y de su hijo Federico Augusto II. Cuando Bach visitó en 1717 la *Capelle*, integrada aproximadamente por treinta y tres instrumentistas, sin incluir compositores, trompetistas o el *Capellmeister*. Con el acceso al trono de Federico Augusto II, el número aumentó a cuarenta y dos aproximadamente, con una plantilla de cuerda habitual de seis a ocho primeros violines, seis a ocho segundos violines, de dos a cuatro violonchelos, dos contrabajos y clave, además de cualesquiera otros instrumentos de continuo y de viento que requiriese una partitura en concreto (O. Landmann, «The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach», *Early Music*, vol. 17, n.º 1, febrero de 1989, pp. 17-30).

neficiario), Bach puso la vista en esta prestigiosa convocatoria, pero no para él, sino para Wilhelm Friedemann, su hijo mayor, que para entonces ya era un músico consumado. Así pues, con el celo característico de un padre solícito, escribió él mismo dos cartas de solicitud, pero que llevaron la firma de su hijo. Para asegurarse plenamente de que su candidatura era irrefutable, Bach copió incluso su propio Preludio y Fuga en Sol (BWV 541) y, sólo como precaución, lo puso en el equipaje musical de Friedemann a fin de que lo tuviese preparado para su audición el 22 de junio. No necesitaba haberse tomado la molestia. A Friedemann le ofrecieron el puesto y recibió cálidos elogios desde el seno de la *Capelle* de la corte de Dresde.

Bach tenía ahora una excusa válida para viajar a Dresde a fin de ayudar a su hijo a establecerse. Tras recoger a Anna Magdalena y a sus tres hijos mayores, se puso en camino. Apenas un mes después de dejar Leipzig, presentó una petición al elector, Federico Augusto II, en la que solicitaba un título cortesano—«un *Predicate* [...] en vuestra Hoffcapelle»—junto con un juego hermosamente escrito de veintiuna partes de su nueva *Missa*. Esto le dejó justo un mes en el que completar los dos movimientos iniciales de una de sus composiciones religiosas más monumentales. La partitura autógrafa—pero, significativamente, no las partes de la presentación—está escrita en papel de Leipzig del tipo que había estado utilizando durante los seis meses anteriores, de modo que es posible que ya hubiese empezado la *Missa*, o al menos su *Kyrie* inicial, durante el período de Cuaresma tras la muerte de Augusto el Fuerte (primero de febrero de 1733). Éste fue un tiempo en el que se prohibió la música concertada en las iglesias de Leipzig y sus obligaciones como *Thomascantor* (aunque no sus obligaciones académicas) fueron menos onerosas. Pero surgen dos preguntas: ¿se interpretó por primera vez el *Kyrie* inicial el 21 de abril de 1733, cuando el nuevo príncipe-elector visitó Leipzig para el Juramento de

Fidelidad?[3] Y, teniendo en cuenta los esporádicos errores de transcripción en su partitura autógrafa, ¿podemos suponer que Bach estaba copiando a partir de una versión original en Do menor? Si es así, quizá fue esta versión del eventual *Kyrie I* (pero, de momento, sin esos imponentes cuatro compases a los que nos referimos al comienzo) la que se interpretó en abril de 1733 en Leipzig. Sin embargo, éste no habría sido el momento más indicado para presentar al nuevo elector una partitura o partes, y no digamos ya una petición para que le fuera concedido un título en la corte.

El *Gloria* se habría considerado con toda seguridad inapropiado durante lo que todavía era un período de luto oficial. Puede demostrarse que casi todos sus nueve movimientos se originaron en composiciones anteriores, algunas hoy perdidas. Cuando, a finales de junio, se dispuso a viajar a Dresde, es posible, por tanto, que Bach tuviera el esquema básico de la *Missa* ya formado en su mente y nuevas ideas sobre cuáles de sus composiciones anteriores serían las más adecuadas para su inclusión. Se necesitaría aún una formidable destreza para reajustarlas dentro de la estructura preexistente del Ordinario antes de que la nueva *Missa* estuviera lista y pudieran copiarse las partes. Las marcas de agua de las partes presentadas al elector indican claramente que el papel procedía de Dresde. Algunas presentan su propia y elegante caligrafía, mientras que otras están copiadas por los miembros de su familia que lo acompañaron a la ciudad, pero no fueron escritas por estudiantes de la Thomasschule, donde se trabajaba semanalmente a destajo para copiar las partes de las cantatas, o eso era al menos lo normal. Cuando se examinan minuciosamente, están llenas del tipo de detalles que tienen sentido únicamente en el contexto de una verdadera o inminente interpretación.

Lo que parece haber sucedido es lo siguiente: Bach, como cabeza de la familia, tras haber encaminado a su hijo mayor para que se asegurara el puesto de organista en la Sophien-

kirche, ahora vio una clara posibilidad de conseguir trabajar él mismo profesionalmente en la corte de Dresde. A fin de conseguir este objetivo, la composición de una nueva Misa escrita a la medida de los talentos de la *Capelle* de la corte y que se conformara a los lenguajes de las misas entonces vigentes parecía una táctica evidente, un diplomático complemento de su petición para que le fuera concedido un título en la corte. Bach exhortó sin duda a su familia para que hicieran todos un heroico esfuerzo conjunto de apoyo a esta estrategia. Una vez que tuvo completados tanto el *Kyrie* como el *Gloria,* los puso a trabajar con las copias de las partes directamente a partir de su partitura autógrafa. Tenían que hacer un trabajo impecable, ya que iba a tratarse del juego de partes que le sería presentado al elector. Para la grandiosa portada, la cubierta y su florida petición pensó que sería aconsejable contar con la ayuda del copista oficial para la comisión del concejo de Dresde, Gottfried Rausch. En alguna parte de su mente se hallaba la esperanza de que esto le despejaría el camino para permitirle una salida honorable de las mezquindades de Leipzig, o le permitiría como mínimo obtener un título en la corte que pudiera esgrimir como salvaguardia contra ulteriores afrentas por parte de los concejales lipsienses.

La única manera de poder desentrañar sus secretos es realizar una cuidadosa comparación de las partes y la partitura. A Carl Philipp Emanuel, su segundo hijo, por entonces un estudiante de Derecho de diecinueve años en la Universidad de Leipzig (aunque seguía viviendo con sus padres), se le asignó la copia de las dos partes de soprano. Aleccionado para que no cometiera errores, podemos seguir su modo de introducir discretamente puntitos que le sirvieran de referencia en la partitura de su padre a fin de poder situarse cada vez que empezaba una nueva página. Entonces comete un error: mediado el *Christe*, llega a un compás que acaba con un Si♭ ligado. Se da la casualidad de que las dos líneas siguientes del autógrafo empiezan con un Si♭. Sin darse cuenta, se salta una línea y se ve obligado a introducir la línea que falta en la parte inferior de la página. Se trataba de un error fácil de cometer—y que carecía de importancia en sí mismo—, pero sólo pudo haberse producido si estaba copiando directamente a partir de la partitura autógrafa y no de un juego preexistente de partes (de Leipzig). Confirma, por tanto (además de otras pruebas que así lo corroboran), que la *Missa*, si no fue concebida allí, sí que fue elaborada *en* Dresde y *para* Dresde.*

La evidente y deseable consecuencia debería haber sido una interpretación de esta Misa breve en dos movimientos, o *Missa corta*, idealmente en presencia de su dedicatario, el elector. Haber preparado el terreno para esto contando con el apoyo de sus colegas y amigos más influyentes dentro de la *Capelle* de la corte de Dresde habría sido algo absolutamente característico de Bach. Pero no podemos estar seguros de que llegara a materializarse o, si ese fue el caso, dónde se celebró la interpretación. La obra resultaba litúrgicamente apropiada bien para la Sophienkirche, donde se encontraba ya instalado su hijo Friedemann,† o la católica Hof-

* La parte para órgano está en *Kammerton*, en contra de su práctica habitual en Leipzig. Una característica destacada de la instrumentación de Bach fue el uso en el *Kyrie* de dos oboes d'amore, instrumentos que, como ha señalado Janice Stockigt, eran muy utilizados en Leipzig en época de Bach, pero que parece que ya habían quedado obsoletos en Dresde tras la muerte de Heinichen en 1729, cuando fueron sustituidos por el *chalumeau* (J. Stockigt, «Consideration of Bach's *Kyrie e Gloria* BWV 232i within the Context of Dresden Catholic Mass Settings 1729-1733», en Simposio Internacional en la Universidad de Belfast, *Discussion Book*, 2007, vol. 1, pp. 52-92).

† Christoph Wolff sugiere que se celebró aquí una interpretación (la iglesia era frecuentada generalmente por los funcionarios luteranos de la corte) el 26 de julio, el octavo domingo después de Trinidad, «probablemente en un concierto vespertino especial comparable a los recitales de órgano que Bach había ofrecido allí anteriormente», con la participación de Bach y miembros de su familia (C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford UP, 2000, p. 370).

kirche, donde actuaba regularmente la *Capelle* de la corte al completo junto con su grupo de cantantes solistas de ópera en las festividades solemnes. Hay suficientes elementos en la partitura de Bach y en el modo en que se asemeja a las grandes misas en estilo napolitano que estaban justo empezando a ponerse de moda en Dresde como para sugerir que había sido moldeada teniendo presente a este grupo de intérpretes en concreto, con arias para los solistas vocales individuales recién reclutados de Italia en 1730 y para los diversos instrumentistas virtuosos que formaban parte de la *Capelle*. Él mismo había oído a cuatro de los cinco nuevos *castrati* que cantaron los principales papeles de la ópera *Cleofide* de Johann Adolph Hasse en 1731, por lo que se encontraba bien preparado para ajustar su música a solo a sus capacidades y registros vocales cuando compuso su *Missa*.*

Del mismo modo, su escritura orquestal le ofrecía múltiples oportunidades para hacer gala de la versatilidad estilística y el virtuosismo que él admiraba en la orquesta de la corte y que citó expresamente en términos laudatorios en su «Entwurff» (véase el capítulo 7, p. 346). Bach debió der ser informado por sus amigos de que se había producido una importante remodelación de la *Capelle* musical desde el momento de su primera visita en 1717, tanto en su plantilla como en su orientación estilística. No sólo había sido despedida al completo la compañía de comedia y danza francesa que había estado al servicio de Augusto el Fuerte, sino que se había producido una reducción del número de instrumentistas, y quedaban tan sólo seis niños coristas. El aspecto musical de

* Stockigt ha analizado las tesituras y los perfiles vocales de los *castrati* de Dresde—Rochetti, Bindi, Annibali y Campioli—a partir del repertorio de oratorios y misas que interpretaron a comienzos de la década de 1730 y los ha comparado con los registros vocales de las partes de los dos sopranos y el contralto en la *Missa* de Bach, lo cual revela una estrecha y plausible correspondencia (J. Stockigt, «Consideration of Bach's *Kyrie e Gloria...*», *op. cit.*).

la liturgia estaba ahora en manos de la orquesta de la corte y los *Musici regii* trabajaban con unas nuevas normas. Puesto que el *Capellmeister* Hasse estaba en el extranjero, la dirigía el amigo bohemio de Bach, Jan Dismas Zelenka. Al máximo de sus capacidades, la Hofcapelle de Dresde podía reunir a veintiséis instrumentistas de cuerda para interpretar tanto óperas como, en ocasiones solemnes, música en la iglesia. A éstos había que añadir los numerosos instrumentos de viento-madera y las trompas, y el grupo independiente (y que gozaba de grandes privilegios) integrado por los doce trompetistas de la corte (*Hoftrompeter*) y dos timbalistas. Podía jactarse de ser una de las orquestas de mayor calidad de Europa, aunque quizá no en este momento en concreto, cuando sus miembros, nerviosos debido a los recientes despidos, estaban presentando un aluvión de peticiones a la cancillería del elector relacionadas con pagos atrasados y ascensos.*

Por tentador que resulte imaginar a Bach supervisando un estreno plagado de estrellas de esta embrionaria *Misa en Si menor* en la agradable y bien ensayada compañía de sus amigos de Dresde, carecemos de toda prueba en este senti-

* Se trataba, sin embargo, de un conjunto flexible, con un número de miembros variable (véase nota al pie p. 717). En una ocasión, en 1739, Zelenka dirigió a un grupo integrado por cinco cantantes, cuatro violines, dos violas, parejas de flautas y oboes, trompetas y timbales, con una sección de continuo formada por cuatro instrumentistas, en una obra para celebrar el nacimiento del príncipe Clemente Wenceslao de Sajonia, que se celebró en la pequeña capilla del Palacio Hubertusburg. Parece que no se logró una extraordinaria combinación de destreza técnica individual y exuberancia dentro de la orquesta, y de su disciplina bajo la dirección de Johann Georg Pisendel, hasta después de un interminable período de luchas internas entre los músicos del más antiguo estilo francés favorecido por Augusto el Fuerte y los ardientes defensores de la música italiana, apoyados por su hijo Federico Augusto II. Esto, unido al hecho de que a cada instrumentista se le permitía, e incluso se le animaba, a especializarse (no como esos músicos que solían valer para un roto y un descosido), impresionó lo bastante a Bach como para referirse a ella en su «Entwurff» (BD I, n.º 22; NBR, p. 150; DVO, p. 145).

do. Igual de probable es que fuera, en el mejor de los casos, un mero espectador y que, si realmente se produjo una interpretación en Dresde, fuera Friedemann, animado por su padre (y deseoso, naturalmente, de mostrar sus propias credenciales poco después de su nombramiento), quien estuvo a cargo en solitario, o Zelenka. Esa idea se ve apoyada por el examen detallado de la parte de continuo, que es inusualmente explícita, no sólo en lo que se refiere al bajo cifrado, sino también porque contiene signos para las entradas de las distintas voces, que resultan valiosas, indispensables incluso, como ayuda mnemotécnica para que un director encargado de la parte del continuo pudiera controlar la interpretación, pero absolutamente superfluas en caso de que Bach se hubiera responsabilizado de ello como compositor.

Se produjera o no la interpretación, no hubo ninguna respuesta inmediata por parte del elector. Preocupado por asuntos de diplomacia internacional, en 1734 trasladó su corte a Varsovia durante los dos años siguientes. A Bach no le quedaba otra posibilidad que aguardar el momento oportuno junto a otros peticionarios como Zelenka, quien podría haber pensado, en cualquier caso, que, por haber ejercido de principal responsable del conjunto eclesiástico desde la década de 1720, contaba con un derecho anterior. Bach, sin embargo, mantuvo la presión al componer nada menos que ocho cantatas profanas en honor del elector o de su familia: una manera no excesivamente sutil de refrescarle la memoria.* Hubieron de pasar tres años más, una segunda carta de solicitud y la intercesión de un diplomático ruso, el conde Keyserlingk, antes de que Bach recibiera por fin su ansiado nombramiento en la corte de Dresde, pero, aun así, no

* Lo cierto es que Bach ya tenía un título honorífico, que lo había vinculado durante los cuatro años anteriores a la corte más modesta del duque Cristian de Sajonia-Weissenfels, aunque a los ojos de Bach no comportaba nada que se acercara al prestigio o la fuerza para poder negociar que le reportaría el título de Dresde.

llevaba aparejada una compensación económica suficiente que pudiera justificar un traslado desde Leipzig. Su nombre apareció finalmente con el de Zelenka en la lista de compositores de música religiosa en las cortes sajona y polaca en el *Hof-und Staats-Calender* de 1738. Por otra parte, los emolumentos conjuntos del *Capellmeister* Hasse y su mujer, una diva—quienes se encontraban ausentes de Dresde durante largos períodos de tiempo—ascendían a dieciséis veces el salario de Bach en Leipzig.

Existe un escenario alternativo—también plausible—en el que la *Missa* sí que dejó su huella, y justamente en los mismos músicos con que Bach tanto confiaba en poder asociarse, los de la Hofkapelle de Dresde: Zelenka, Pisendel, Buffardin y otros. Todos excepto Zelenka (que estaba por entonces en Viena) habrían recordado la victoria de Bach por incomparecencia del contrincante en la competición un tanto artificiosa que habría de enfrentarlo a Louis Marchand, el virtuoso francés de los instrumentos de teclado, allá por 1717. Más recientemente, Bach había ofrecido recitales de órgano en 1725 y 1731 «en presencia de todos los músicos y virtuosos de la corte, de una manera que despertó la admiración de todos».[4] De modo que ya contaban con suficientes demostraciones de sus múltiples talentos. Al margen de si participaron en una interpretación de su Misa o no, en 1733 las partes debieron de pasar de mano en mano a fin de que pudieran ser examinadas y valoradas. Normalmente habría sido Hasse el primero en emitir un juicio sobre una nueva partitura; el siguiente de la lista sería Zelenka, que había sido durante algún tiempo el director musical más activo en Dresde durante los años de declive del predecesor de Hasse, Johann David Heinichen. Hasta ahora no ha sido posible desentrañar la cadena de influencias en la relación de Zelenka y Bach, pero todo parece indicar que se trató de una vía que funcionó en las dos direcciones: Zelenka impresionó a Bach con sus interpretaciones de misas napolitanas a gran escala

de Sarro y Mancini, así como de sus propias obras en un estilo similar; Bach devolvió el cumplido por el modo en que dio forma a su propia *Missa* en consonancia con la práctica entonces en vigor en Dresde; Zelenka correspondió entonces con su propio homenaje, la *Missa Sanctissima Trinitatis* de 1736, que tenía contraída manifiestamente una gran deuda con el *Kyrie I* de Bach.

Aun los músicos más escépticos de la corte de Dresde podrían haber visto que en la Misa de Bach había una obra muy en sintonía con el estilo con que ellos mismos estaban habitualmente familiarizados (e incluso con cada uno de los distintos talentos de su agrupación). Muchas de las Misas que interpretaban regularmente, escritas por compositores como Lotti, Caldara, Sarro, Mancini y otros, a pesar de toda su opulencia y grandeza, carecían de sustancia musical. La Misa de Bach iba mucho más allá de sus homólogas salidas de la pluma de estos compositores y, juzgada con cualesquiera criterios objetivos, su *Missa* se situaba en un nivel completamente diferente en punto a invención y complejidad. Aun en esta forma en dos movimientos, ya constituía una obra importante por derecho propio, que dejaba constancia de la costumbre de Bach de sobrepasar todos los modelos que había asimilado. Ésta pudo ser la principal razón por la que no parece haber entrado a formar parte del repertorio de la *Capelle* de la corte.* Probablemente nadie previó en aquel momento que esto no iba a ser más que el punto de partida para una *Missa tota*, y una de las obras más sustanciosas y épicas de todo el catálogo de Bach. La obra quedaba aún a varios años vista y, posiblemente, lo mejor de la Misa estaba aún por llegar.

* Si lo hubiera hecho, el material interpretativo se habría guardado en el armario situado detrás de la galería del coro de la Hofkirche y habría entrado a formar parte del catálogo de su biblioteca (1765). Se conservó, en cambio, en los anaqueles de la biblioteca real sajona (véase J. Stockigt, *Consideration of Bach's Kyrie e Gloria…, op. cit.*).

Lo primero que habría sorprendido a los músicos de Dresde era la inmensa seriedad y grandeza del exordio inicial del *Kyrie.* Habrían percibido su arranque como un apasionado *de profundis*: el grito de ayuda del pecador dirigido a un Dios indulgente. Una escritura coral de estas dimensiones carecía de precedentes, incluso en Dresde. El tema principal del *Kyrie* inicial de Bach comienza con un elegante gesto en ritmo punteado que luego, a renglón seguido, se divide: una línea ascendente como una plegaria que no deje de elevarse y que tiene como contrapeso un suspiro a modo de respuesta, más instrumental—como una de sus Invenciones a dos voces—que vocal. Puede preguntarse a cualquier cantante: no es fácil mantener viva la sensación de elevación en el motivo de la plegaria al tiempo que se prepara el suspiro arpegiado sin acortar la línea más aguda. La manera en que va desplegándose la solemne pero cadenciosa fuga de un modo tan natural y coherente en un solo movimiento panorámico sugiere que el impulso necesita mantenerse, con un tempo pausado pero no comatoso, majestuoso pero no pesante. A pesar de todos sus giros y requiebros de tensión armónica, el sujeto de fuga propiamente dicho se mantiene constante en todo momento. Sólo se altera su apéndice final, primero por medio de un bemol, luego de un sostenido. Estas modificaciones sirven de «episodios» entre las exposiciones fugadas, momentos para que el oyente se eche a un lado y reflexione antes de que la procesión vuelva a avanzar. Una vez reabsorbidos dentro del desarrollo de la fuga, estos mismos diseños interválicos se estiran cada vez más. Al igual que un pintor que deja que el pincel que sujeta en su mano se haga cargo temporalmente de dar forma a un diseño, sentimos cómo Bach, el improvisador nato, pasa a hacerse aquí con el control momentáneo: la tensión crece de manera irreversible: una vez (compases 92-94), luego una segunda vez (99-101) de un modo incluso más enfático, lo cual resulta emocionante en la interpretación. La atención se concentra en la línea

de la segunda soprano: parecen ser las únicas que generan toda esta energía colectiva. En el proceso resulta fácil pasar por alto el hecho de que es precisamente su entrada fugada (en la subdominante) la que prepara el camino para que reaparezcan las primeras sopranos (en la tónica), lo que provoca que se lleve a cabo con toda suavidad la reexposición. Bach ha desatado una tormenta. Pero desde que comenzara, y a lo largo de todo el viaje, ha llevado a todos sus participantes sanos y salvos; en la reconfortante conclusión del movimiento los deja escarmentados, pero no intimidados.

A continuación encarece a sus intérpretes y oyentes a seguir esa súplica épica y polifónica dirigida al Señor con un ruego semejante—pero mucho más cálido y personal—al Hijo. El *Christe eleison* se expresa en el lenguaje íntimo de un dúo de amor napolitano para dos sopranos—un territorio familiar para los músicos de la corte de Dresde—en el que las cantantes se deslizan sobre sus terceras y sextas paralelas en perfecta eufonía. Nada más concluir se retoma la súplica al Señor, esta vez de un modo aún más apremiante. Los severos perfiles, como si fueran de granito, de este *Kyrie II* están esculpidos en un estilo deliberadamente arcaico, una impresión que se ve mitigada por el impulso rítmico y la rica densidad armónica de una fuga coral a cuatro voces. No es este un arte hecho para sumir en la tristeza a sus oyentes. Exhibe una combinación inusual de una compleja elaboración musical y una absoluta generosidad de espíritu. La súplica de perdón del propio Bach se introduce dentro del tejido de su música, del mismo modo que los rasgos de Rembrandt nos observan escrutadores desde su *La lapidación de san Esteban*, «sin reclamar ningún halo de especial compasión», como observa Nigel Spivey; «simplemente, él está ahí».[5] Así, en este momento, está Bach.

Nada más descender el telón de esta sombría escena penitencial, vuelve a levantarse. Podríamos esperar que el nuevo cuadro retratara a la cohorte celestial de ángeles apareciéndose a los pastores. Ésta es la manera, por supuesto, en que

Händel lo pinta en *Messiah* y en el coro «Glory to God» se acerca un batallón angélico, transmite su mensaje y a continuación se retira a los cielos: ingenuo, teatral y enormemente eficaz. Pero no es así como lo hace Bach. En su *Oratorio de Navidad*, su coro angélico parecerá estar integrado únicamente por expertos contrapuntistas. Aquí, por el contrario, nos deslumbra con su anuncio del *Gloria* como una danza decididamente terrenal. No hay anacrusa: la música explota sin más e inicia el curso de la acción. Con su alternancia de compases fuertes y débiles en compás ternario, esto es claramente una celebración que se produce no arriba en los cielos, sino aquí abajo. Es más una danza de campesinos que marcan el ritmo golpeando sus pies contra el suelo que delicadas brisas celestiales, más Brueghel que Botticelli.

En la que es su primera aparición festiva en la Misa, las tres trompetas y los timbales impulsan a todo el conjunto. Son ellas las que instigan—pero no borran—la exuberante figuración remolineante dentro del resto del grupo instrumental. Comenzar en la tonalidad «regia» de Re mayor con trompetas era una práctica habitual en la capital sajona, pero la escritura raramente alcanzaba allí este grado de sofisticación: los instrumentistas se intercambian las partes y rivalizan entre sí por conseguir la supremacía estratosférica. El estilo que utilizó Bach para impulsar y poner en marcha las voces corales en imitación del tema de la trompeta, sus finales de frase que caen en cascadas como fuegos artificiales, no tenían equivalente en el tipo de música que se oía habitualmente en las iglesias de Dresde. Bach, como siempre, no hace la más mínima concesión al estilo vocal como algo contrapuesto al instrumental. Espera enteramente que la laringe humana sea capaz de funcionar con idéntica agilidad que los labios cuando ejercen presión sobre los tubos metálicos o que los dedos al deslizarse sobre los mástiles de madera.* La aparición de

* Ésta fue, por supuesto, una de las críticas de Scheibe: que Bach exi-

un silencio ocasional de un compás no es tanto para dar a los cantantes una oportunidad de respirar como para conseguir un efecto retórico: aislar y separar sus gritos de «*Gloria!*» A partir de dieciocho líneas vocales e instrumentales independientes se teje una perfecta red plagada de intrincados detalles contrapuntísticos, aquí comprimida dentro de tan sólo un centenar de compases de ritmo ternario marcados *vivace*. Tras culminar en el gesto confiado de una hemiolia colectiva—una clara indicación de la nueva unidad métrica—, esta gran danza fluye con toda naturalidad hasta la proclamación de «paz en la tierra».

Hay signos de que Bach podría estar, una vez más, burlándose delicadamente a costa de los teólogos. Primero nos invita a celebrar la noche en que Cristo nació en la *tierra* con una festiva y bulliciosa celebración (no, como Händel, con los ángeles *in excelsis*). Luego, tras cambiar a compás de compasillo, introduce la apacible plegaria por la paz como si estuviera encabezada por los ángeles: «*et in terra pax*». Posee el sello distintivo de una *scène de sommeil* operística en el molde creado por Lully: acariciante y tranquilizadora en su perfil sincopado inicial, mientras se intercambian las frases entre el coro, la cuerda aguda y los instrumentos de viento-madera agudos. También presenta la hermosa apariencia de música «para los ojos»: en la partitura autógrafa, los instrumentos parecen ascender desde el pedal fijo del bajo, como plegarias que se elevan flotando hacia el cielo. Podríamos haber supuesto que todo esto no era más que una preparación para una grandiosa fuga vocal, con su delicado tema elevándose hacia lo alto y su contrasujeto integrado por las floridas escalas de la anterior danza del *Gloria*, en esta ocasión a la manera de un *blues* por el modo en que parecen saltar por encima de las líneas habituales de compás y por el delicado reguero intermitente de corcheas, que coinciden con el inicio de cada parte, que van dejando los instrumentos. La magia de esta plegaria fugada empieza ahora a surtir efecto. Las voces se combinan para proclamar la «buena voluntad a todos los hombres» (*bonae voluntatis*) y los instrumentos responden de inmediato asintiendo. Incluso se recuperan las trompetas con su función propulsora, como si quisiera confirmarse la inminencia del regalo de Dios de paz en la tierra.

———

gía «que los cantantes e instrumentistas habían de ser capaces de hacer con sus gargantas e instrumentos cualquier cosa que él pudiera tocar al teclado» (BD II, n.° 400; NBR, p. 338; DVO, p. 199). No le faltaba razón, pero ése es exactamente el motivo por el que las obras de Bach constituyen un desafío (y una satisfacción) tan grande para el intérprete.

A nosotros o a los músicos de Dresde—no importa a quiénes—se nos ha enseñado que una parte esencial del diseño global de Bach para este *Gloria* consiste en variar la textura con los sucesivos cambios entre expresión pública (coral) y privada (solistas). No hay recitativos en el Ordinario de la Misa que rompan estas satisfactorias alternancias de movimiento y escala, y Bach se muestra muy preciso en el modo que indica cómo quiere que fluyan y avancen los sucesivos movimientos por medio de silencios, dobles barras, la ausencia de unos y otras, la fusión de una sección con la siguiente, o la sencilla indicación *sequitur.* Para el posterior *Laudamus*, a pesar de su pronombre plural («*nosotros* te alabamos, *nosotros* te bendecimos», etc.), estrecha aquí el foco a una sola cantante, un violín *obbligato* y el apoyo del grupo de cuerda. El reto, tanto para el intérprete como para el oyente, consiste en no sentirse apabullado ante semejante despliegue de ornamentación: la plétora de trinos que va esparciendo a lo largo de su camino. Saber que podía contar con el virtuosismo técnico combinado de un violinista como Johann Georg Pisendel, el concertino de Dresde, y una consumada soprano como Faustina Bordoni (si es que fue ella realmente la primera en cantar el *Laudamus* y no uno de los *castrati*), debe de haber resultado tranquilizador para Bach. Fue Faustina, según Charles Burney, quien

«de alguna manera inventó un nuevo tipo de canto, al interpretar las ornamentaciones con una nitidez y velocidad que causaban el asombro de todos cuantos la oían».[6] El *Laudamus* es, en esencia, una sencilla melodía folclórica binaria que Bach ha decorado con guirnaldas de ornamentos improvisatorios—*fioretti*, o «florecillas», como las llamaba su primo Johann Gottfried Walther—, que era lo que más placer procuraba a una diva o un castrato formados en la ópera italiana. El éxito en este movimiento depende de que los dos intérpretes solistas mantengan los «huesos» esenciales de la melodía folclórica siempre muy presentes, de que hagan la suficiente provisión de aire entre las frases y de que se deslicen sin esfuerzo entre el matorral de ornamentaciones de Bach. En concreto, el violín solista necesita espacio y tiempo para elevarse por encima de la línea vocal, al igual que sucede en *The lark ascending* (La alondra elevándose), de Vaughan Williams, al tiempo que es sostenido por las corrientes termales: las figuras de acompañamiento de la cuerda grave.

Aun antes de que haya aterrizado este espíritu libre, se oye en medio del posterior silencio un sonido como de voces masculinas semejante al que producen los monjes y que entonan *Gratias agimus tibi* en una versión de la melodía gregoriana *Non nobis Domine*, uno de los cánones más antiguos de toda la música occidental. Bach está aquí reelaborando y transcribiendo el coro inicial de una cantata (BWV 29) para las elecciones municipales en Leipzig de 1731. Advertimos que ajusta un tema con texto alemán, eliminando sus fuertes acentos tónicos (*wir danken*) por medio del ensanchamiento de los compases en unidades de «breve» (a pesar de la confusa y corrupta apelación *alla breve*) para dejar sitio a las nuevas palabras latinas (*Gratias agimus tibi*). Con la segunda cláusula—*propter magnam gloriam*—volvemos a ser impulsados hacia delante, al mundo de la música figurada barroca, ahora firmemente encerrada en una armonía diatónica y definida por ritmos articulados.* Toda la alfombra cronológica de armonía diatónica—con casi doscientos años de historia—se despliega ante nosotros. La sensación de llegada es completa sólo en el mágico momento en que los timbales hacen sonar la dominante y la tónica—siempre acompañados por su cómplice, la tercera trompeta—para apuntalar la entrada canónica del bajo (compases 35-37). Las tres trompetas de Bach parecen conducir al interior de la fina capa de ozono, del mismo modo en que los miembros o los gestos de los pintores barrocos se escapan ocasionalmente del lienzo como si el marco quedara demasiado pequeño para contener todo el alcance de su expresión.

Ya hemos llegado a la cúspide del *Gloria* en nueve movimientos de Bach. En este punto encuentra maneras de llevar hasta la superficie ese hilo narrativo parcialmente oculto del Ordinario de la Misa (que no captan más que unos pocos compositores). Puede percibirse su placer al yuxtaponer un movimiento basado en el canto gregoriano, como el majestuoso *Gratias*, con un elegante dúo *galant*, como el *Domine Deus*, que utiliza la misma línea de bajo ascendente (tres tonos en-

* Donald Tovey observa admirativamente que ahora «comienza el verdadero asunto, cuando nada menos que trece entradas del primer tema, todas en la tónica y la dominante, se apilan una tras otra sin interrupción, y las trompetas se encargan de la octava y la novena entrada en partes adicionales. Creo que esto constituye el récord de Bach en este tipo de edificios» (D. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford UP, 1937, vol. 5, p. 31). Sobre las diferencias entre poner música a un texto en alemán—lleno de significado, intención teológica y conciencia de la acentuación—y en el latín santificado por el tiempo, doy las gracias a David Watkin (admirable violonchelista de los solos y de la parte del continuo, y ahora también director) por su sugerencia de que no debería intentarse aplicar los mismos mecanismos de exploración interpretativos a ambos, ya que el latín está concebido de un modo más instrumental y sencillo que el alemán vernáculo.

teros y un semitono) en doble disminución y para colocar a continuación una figura melismática similar, una prueba de que, con su maestría técnica, puede abarcar cualquier estado de ánimo o estilo a voluntad. A continuación empareja el dúo *Domine Deus* (sin su esperada estructura *da capo*) con el coro *Qui tollis*. El dramaturgo que hay en él juega deliciosamente con la seráfica inocencia de las relaciones filiales entre Padre (tenor) e Hijo (soprano) en un dúo canónico. Y contrapone todo esto con la extrema fuerza emocional del *Qui tollis*: el dolor causado al Hijo hecho hombre como presagio del sufrimiento de Cristo en la Cruz. Todo lo relacionado con el *Domine Deus* está concebido en términos de bendición: la tonalidad (Sol mayor), la atmósfera benigna creada por la flauta sobre el bajo en *pizzicato* y respondida por la cuerda aguda con sordina, la sensación de que se trata de un dúo de amor espiritual, a un tiempo moderno y *galant*. Incluso los dos hijos mayores de Bach, conscientes de las modas del momento, podrían haber dado su aprobación. Pero su padre no está tocando para la galería. Si la tarea consiste en encontrar música adecuada para un texto doctrinal tan esencial, parece estar diciendo, póngasele entonces música con una sonrisa: con eufónicas terceras y sextas paralelas, sincopadas o normales. Los musicólogos se han sentido extrañamente perplejos por los claros vestigios de alteración rítmica, los puntillos invertidos de las parejas de semicorcheas que se encuentran en los juegos de partes de Dresde. El hecho de que los ritmos lombardos (puntillos invertidos) estuvieran de moda en Dresde en la década de 1730, especialmente en movimientos que resaltaban la íntima relación de Cristo con la humanidad, no quiere decir que Bach estuviera tratando de ganarse el favor de los dresdenianos; es simplemente la más delicada de las indirectas para indicar que estaba al tanto de las tendencias del momento, y es probable que hubiera gozado del favor de músicos como Zelenka

y Pisendel.* Más relevante es el hecho de que estos puntillos encajan idiomáticamente con el sentimiento de las palabras y confieren gracia y encanto al tema de la flauta, con su respuesta en la cuerda.

Ahora, con las palabras *Domine Deus, Agnus Dei*, una sombra atraviesa la música cuando modula a Mi menor, como si se tratara de un presagio de la Crucifixión. Podría ser también una indicación al intérprete de que ya ha llegado el momento de poner fin al ritmo lombardo. Si ésta fue la manera que eligió Bach para indicarnos una B, o una «sección central», confunde nuestras expectativas al eliminar por completo un *da capo* y fundir su dúo de manera imperceptible con el posterior *Qui tollis* a cuatro voces. Ralentiza entonces el ímpetu y nos introduce con cuidado en este coro semejante a una zarabanda, adaptando incluso el perfil de la frase final de los cantantes como anticipo de la forma melódica del nuevo coro cargado de dolor que proclama que Dios en Cristo soportó los pecados del mundo en la Cruz. Éste es el texto central del *Gloria* y, por medio de este recordatorio, su momento más serio. Como los «miserables ofensores» que

* Resulta asombroso que la mentalidad literal y adusta de los sucesivos editores de la gran *Misa* de Bach haya ignorado la evidencia, que no parecía encajar con sus ideas preconcebidas, de cómo debería sonar su música. Julius Reitz, al preparar la *Bach-Gesamtausgabe* en 1856, vio que los ritmos lombardos se encontraban indicados únicamente en el primer compás de la flauta (y no en la parte paralela del primer violín). Consideró, por tanto, que eran una aberración, por lo que decidió omitirlos. Cien años después, el editor luterano de la NBA, Friedrich Smend, deseoso de suprimir cualesquiera signos de orientación católica por parte de Bach, no concedió ningún crédito a las partes de Dresde. Así que también él omitió los ritmos modificados. Ambos editores consiguieron eliminar así uno de los pocos y fascinantes signos de la interpretación del propio Bach que han llegado hasta nosotros e ignorar el tipo de ajuste idiomático espontáneo que introducen los buenos músicos como algo natural: la flauta toca el arco melódico con ritmos lombardos y los violines, automáticamente, y como un asunto de protocolo y cortesía, hacen lo propio.

necesitan de la expiación de Cristo, vuelven a recordársenos esos gritos desesperados al comienzo del Kyrie.*

La atmósfera dominante en este extraordinario movimiento de cincuenta compases es de angustiada pesadumbre y angustia, generada por las violas, ahora sin sordina. Sus parejas de corcheas se introducen en la textura con suspiros de lamento (al igual que habían hecho en el coro inicial de la *Pasión según san Juan*). Son el corazón sufriente en el centro del cuerpo coral y orquestal. La claridad de la escritura vocal—inicialmente sólo dos voces—hace que este sufrimiento parezca más personal. Una pareja de flautas entra muy por encima de la sombría sonoridad de las voces y la cuerda, una presencia consoladora y ocasionalmente perturbadora. Bach ha elegido su cantata poblada de lamentos (BWV 46), la que predice la destrucción de Jerusalén, como su modelo (véase el capítulo 9, pp. 455-457), introduciendo ajustes cruciales en su inflexión rítmica, y los hace directamente en la partitura. La tranquila declamación de *wie mein Schmerz* (dos negras y una blanca estiradas sobre una cuarta disminuida descendente) se convierte ahora en el mucho más apremiante *Miserere nobis* (en cuatro corcheas consecutivas): un ajuste diminuto y de aspecto inocente, pero enorme en su nueva potencia expresiva. Resulta significativo que omita también los dieciséis compases iniciales del preludio instrumental de la cantata, sumergiéndose directamente en el *Qui tollis* inicial.†

* J. Stockigt , «*Consideration of Bach's Kyrie e Gloria...,* », *op. cit.*, p. 21, señala un elemento de la música de Bach que habría chocado con la práctica local en Dresde de aquel momento: seguir ralentizando el tempo aún más, disminuir la dinámica e introducir un *tremulo* de la cuerda para apoyar las voces.

† Esto se relaciona con el famoso texto penitencial *O vos omnes qui transitis*, al que pusieron música de forma tan sombría los compositores renacentistas Victoria y Gesualdo, y mucho más tarde, Händel en inglés en el *Mesías* («Behold and see if there be any sorrow like unto his sorrow», 'Mirad y ved si existe algún dolor como su dolor') y Pablo Casals.

Son varios los ingredientes de esta extraordinaria creación. En primer lugar está el trasfondo del texto penitencial familiar del Antiguo Testamento, con su referencia a la destrucción de Jerusalén tal como fue predicha por Jesús (Lucas 19, 41-48). Esto se transmite por medio de la disonancia armónica y la intensa expresividad de las líneas vocales. Luego está el énfasis concreto por parte de la línea del bajo al comienzo de cada compás; y las flautas flotando en lo alto por el aire: de un modo sereno al principio, pero luego revoloteando como pájaros heridos. El efecto es emocionante (más aún en nuestros propios tiempos, cuando las referencias implícitas a Jerusalén y las frecuentes amenazas a sus edificios históricos, sagrados para las tres religiones, resultan espantosamente actuales). Las líneas vocales individuales comienzan en imitación. A veces coliden, con dolorosas y prolongadas disonancias, y luego se separan, al emprender aparentemente cada una de ellas una trayectoria independiente. Hay emparejamientos momentáneos (*deprecationem nostram*) y todas las voces se unen en las cadencias. Esto imprime a todo el movimiento una sensación de trágica coreografía: de espirales a cámara lenta, de surcos que van abriéndose o de diseños de danza geométricos que se difuminan y vuelven a dibujarse. Sólo las voces más agudas y más graves mantienen las cosas unidas: un único énfasis armónico por compás en el continuo (pero que palpita en la línea del violonchelo como un lento vibrato de arco) y las flautas en lo alto sobre la representación de este afligido ritual humano. Podríamos dejarnos engañar para oír esta sorprendente polifonía como el resultado de un movimiento melódico autónomo, cuando lo cierto es que está controlada en todo momento por el inexorable ritmo armónico, la gramática tonal de la línea del bajo de Bach. En la interpretación, el efecto de un *tableau vivant* semejante que ha sido grabado por medio de sonidos resulta fascinante, siempre y cuando cada uno de sus diez ramales (cuatro voces, cuatro instrumentos

de cuerda y dos flautas) suene equilibrado, bien perfilado y nítido en todo momento.

Bach ha concluido con una semicadencia. En una música para la Pasión, cabría esperar en este punto un recitativo *secco*. En el original de Bach (BWV 46), la música estalla ahora en una enérgica fuga. Aquí, por su parte, hace que las cosas sigan avanzando por medio de dos arias sucesivas. Una vez más, como sucede en la trilogía del *Kyrie*, nos encontramos las rúbricas *Qui sedes sequitur* y *Quoniam tu solus sanctus sequitur*. La música es transcompuesta, en otras palabras, y no se requieren incómodas pausas. Doctrinalmente, Bach se ha trasladado de la Expiación a la Mediación. En la primera de las dos arias, el *Qui sedes* (para contralto, oboe d'amore y cuerda), retrata el papel de Cristo como mediador entre Dios y el hombre y «sentado a la derecha de Dios». Esto resulta simbólico e incluso irónico; porque aquí la música es cualquier cosa menos sedentaria: al estar escrita en forma de una *giga* italianizante, presenta un inequívoco carácter de ballet y la estructura de su *ritornello* está integrada por frases solapadas que socavan la estabilidad de su pulso de danza subyacente.

En la segunda aria (*Quoniam*), el texto hace referencia al cometido regio de Cristo. Apeló claramente al particular sentido del humor de Bach para que evocara al «altísimo» con los medios más atronantes que tenía a su disposición: dos fagotes, bajo solista y *basso continuo*. La traicionera *Waldhorn* es aquí la excepción. El contratema del fagot, como insiste acertadamente Tovey, «debe siempre resaltarse como un tema principal y no tratarse como si fuera un acompañamiento»,[7] y especialmente en el punto en que sus notas avanzan lenta y solemnemente por encima de la línea de la trompa en estilo *buffo* (compases 72-74). Parece que Bach tenía aquí en mente el sonido de una agrupación determinada, incluso de personas concretas. En la *Capelle* de Dresde había cinco fagotistas en nómina y dos o tres estaban de guardia

en cualquier momento (mientras que en Leipzig tenía suerte si podía encontrar un solo fagotista competente). Tanto Heinichen como Zelenka componían regularmente para parejas de fagotes solistas, y Hasse había escrito una parte para *Waldhorn* en su ópera *Cleofide*, que Bach oyó en Dresde en 1731. En manos de Bach, el efecto global de estos instrumentos combinados es extremadamente formal, bucólico y ligeramente grotesco. Como corresponde a una polonesa, la trompa es noble, regia incluso (pero necesitamos asegurarnos de que el cantante no quede nunca sepultado por las sonoridades circundantes), mientras que la línea del continuo choca a menudo con los fagotes, y en ocasiones se eleva por encima de ellos.*

El *Quoniam* empieza a tener sentido gracias a su estratégica ubicación, en el sentido de que llega tras la intensidad emocional del *Qui tollis* y su secuela danzable, y anuncia el bullicio épico del *Cum santo spiritu*: los tres movimientos se

* La polonesa era percibida aparentemente en la época como «una danza majestuosa, procesional, ceremonial y caballeresca [...] [con] su tempo propio, más lento, ya que se danzaba normalmente con botas altas, a menudo con un sable a un lado, a veces también con antorchas» (S. Paczkowski, «On the Role and Meaning of the Polonaise in the *Mass in B minor*», en Simposio Internacional en la Universidad de Belfast, *Discussion Book*, 2007, vol. 1, pp. 43-51). Compositores activos en Dresde como Zelenka, Heinichen, Hasse, Schuster y Naumann recurrieron habitualmente a música *à la polonaise* para las secciones del *Quoniam* y del *Et resurrexit* de la Misa, por lo que Bach estaba siguiendo aquí una tradición local y, según Paczkowski, logrando un doble objetivo: «expresaba el sentido del texto litúrgico de la mejor manera posible y, al mismo tiempo, rendía homenaje a su soberano, a quien estaba dedicada la *Missa*. La polonesa del aria *Quoniam tu solus sanctus* debería interpretarse, por tanto, asociándola con las costumbres de la corte polaco-sajona, como una «danza regia» utilizable, en un contexto tanto profano como religioso, como un símbolo del poder de un monarca». La opinión de Mellers es que, en el tratamiento de Bach, «el Dios Todopoderoso parece imponente y presuntuoso, como lo eran también los monarcas absolutos que intentaron emularlo en términos mundanos» (W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, Londres, Faber, 1980, p. 205).

encuentran estrechamente entrelazados. Bach nos recuerda que es aquí donde finaliza una frase: «porque sólo tú eres santo [...] con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén». Hacia el final del aria se produce una sensación de expectación palpable cuando el bajo-mensajero corona su proclamación y los instrumentos lo sacan fuera de escena. Inmediatamente despega el *Cum sancto* con una tremenda sacudida, de un modo muy parecido a una montaña rusa, en la que se avanza engañosamente poco a poco para luego, de repente, lanzarse a toda velocidad. La mención del Espíritu Santo es la clave de los cambios tanto de velocidad como de carácter de esta nueva música. Al igual que en su motete para doble coro BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, la fuerza vigorizadora del Espíritu Santo es el factor determinante en el reconocimiento de la divinidad de Cristo por parte de los cristianos. Ésta es la señal para la celebración: tanto con las danzas como con los cánticos. El pulso palpitante de una sola nota (que ya se encontraba presente en la parte para trompa del *Quoniam*) pasa a la cuerda aguda y más tarde a las trompetas y, finalmente, a la madera, pero ahora con una mayor sensación de propulsión hacia delante y de efervescencia. Y es que se trata del cuarto movimiento seguido que utiliza un compás ternario o compuesto, y con un tempo cada vez más rápido: el *Qui tollis* como una zarabanda, el *Qui sedes* como una *giga* a un tempo moderado, el *Quoniam* como una majestuosa polonesa pero con un empuje constante y, finalmente, el *Cum sancto*, una danza desenfrenada y sin restricciones.*

* La ausencia aquí de una doble barra o un signo métrico no puede indicar absolutamente de ninguna manera que el «neutral *allegro*» del *Quoniam* haya de continuarse en el *Cum sancto* (G. B. Stauffer, *Bach: The Mass in B minor*, Nueva York, Schirmer, 1997, p. 238). *Vivace* da a entender ciertamente viveza de articulación, pero también influye inevitablemente en el tempo del movimiento.

La sensación de explosión y de liberación en esta fabulosa danza coral resulta contagiosa. La técnica de Bach consiste en un principio en alternar grupos contrastantes de voces e instrumentos para construir estructura y generar emoción. La rauda exposición de la fuga comienza luego sólo en las voces (compás 37) y guarda una asombrosa afinidad con la fuga coral, a la manera de un ballet, «Die Kinder Zion», de su motete BWV 225, *Singet dem Herrn* (véase el capítulo 12, p. 703). Luego llega el turno de que los instrumentos se reafirmen: cascadas de arpegios descendentes en la cuerda, una figura sincopada jazzística en el viento y volubles arabescos y floreos que están ahí puramente para introducir dinamismo (ya que no hacen avanzar un ápice el argumento temático). La orquesta *desea* que el coro vuelva a unirse a ella con sus sencillos y acórdicos Amenes. En su siguiente aparición, las líneas vocales están dobladas por los instrumentos en una segunda exposición fugada (que, lo cual resulta interesante, muestra ligeras variantes, lo que apunta a que en el fondo de la creación de este movimiento puede encontrarse un original a cuatro voces). Al final se arrastra a las trompetas para que vuelvan a ponerse en movimiento y la música se libera con un abandono dionisíaco que podríamos asociar más con Beethoven o Stravinski que con Bach.

Hemos visto que el año luterano tenía sus fiestas en no menor medida que sus ayunos, y una y otra vez Bach se deleita en sus cantatas en cómo van sucediéndose los distintos tiempos del año y en cualquiera de las fiestas paganas de que se apropió el cristianismo para su propio calendario. Pues bien, aquí tenemos una—digamos que es para el solsticio estival—que *no* estaba incluida o que, hasta donde sabemos, no contaba con una aprobación oficial. Se celebraba en el estilo del carnaval: «casi precristiana, si es que no abiertamente pagana, en su abandono».[8]* El brío contrapuntístico que genera

* Resulta imposible estar en desacuerdo con Mellers cuando detecta

Bach en estos compases finales—y el placer auditivo que nos procura—es inmenso. Parte de su magia radica en las diversas maneras que encuentra de dividir las doce semicorcheas de un compás en diferentes grupos, lo que incluye diseños de ritmos cruzados y síncopas.

¿Qué sacaron entonces en limpio esos músicos de la corte de Dresde de esta «apoteosis de la danza»? Hemos visto que había muchas cosas con las que estarían familiarizados en los anteriores movimientos del *Gloria*—el tratamiento seccional, la contraposición de solos y movimientos corales, la florida escritura para voces solistas e instrumentos *obbligato*—que mostraban la perfecta asimilación del moderno estilo napolitano exportado a la capital sajona por parte de Bach. Pero un movimiento coral con un elemento atlético y profano de esta intensidad suponía seguramente algo nuevo por completo. El virtuosismo contrapuntístico ya era lo suficientemente deslumbrante, y la desmedida exuberancia de su escritura para voces e instrumentos—especialmente para las trompetas—iba más allá de cualquier obra que formara parte de su repertorio. Quizá al menos a uno de ellos, Zelenka, la picante virilidad rítmica y la audacia ornamental del *Cum sancto* le recordaron a su Bohemia natal.*

Durante los doce años siguientes perdemos cualquier pista de la *Missa* y de su potencial expansión. ¿Estaba estancada, por así decirlo, después de la gran desilusión en Dresde? ¿La

«un elemento de peligro en el poder y la gloria» de esta música. Y contrapone esto a la «seguridad augusta de Händel» (W. Mellers, *Bach and the Dance*..., *op.cit.*, p. 208).

* Las composiciones del propio Zelenka contienen en ocasiones vestigios de la música folclórica checa. Aunque generalmente admirado por su destreza en el contrapunto, es en sus *capricci* instrumentales y en sus *Hipocondrie* a siete voces donde muestra su originalidad en el ámbito de los timbres experimentales, los agrupamientos rítmicos y la dinámica.

dejó simplemente archivada en los bien surtidos recovecos de su memoria, esperando a que se le presentara una nueva serie de circunstancias con una oportunidad para recuperarla y reevaluarla? Si fue así, la única espoleta que hizo detonar la energía creativa necesaria para completar la Misa habremos de encontrarla probablemente en torno a la Navidad de 1745. La Segunda Guerra Silesia acababa de terminar y había traído privaciones considerables a Leipzig y a sus ciudadanos. Por primera vez en su vida, Bach contaba con una experiencia de primera mano de los horrores y el sufrimiento de la guerra, cuando las tropas prusianas ocuparon Leipzig a finales del otoño de 1745 y devastaron sus alrededores. Tres años más tarde aún lo recordaba como «el tiempo en que tuvimos, ¡ay!, la invasión prusiana».[9] Se celebró un servicio especial de acción de gracias para conmemorar la Paz de Dresde en la iglesia Pauliner (de la Universidad) el día de Navidad. Embutida entre la Misa de primera hora de la mañana en la Thomaskirche y el servicio vespertino en la Nikolaikirche, ésta era una de esas ocasiones en las que los miembros de los dos mejores coros eclesiásticos de Bach estaban a su disposición para cantar juntos.* Aquí se daba también

* En el curso de 2012, Michael Maul descubrió nuevas pruebas en relación con la existencia desde el siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX de un octeto de cantantes de elite (dos por voz) entre los alumnos internos de la Thomasschule, aquellos que, según la valoración del *Cantor*, «superan a todos los demás» (*Schulordungen*, 1634 y 1723; véase Hans-Joachim Schulze, «Bachs Aufführungsapparat», en C.Wolff (ed.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1995-1998, vol. 3). Éste es un factor constante en la organización del coro de la escuela que se prolonga desde que ocupara el puesto Johann Hermann Schein hasta que lo hiciera Johann Adam Hiller. Este octeto de elite constituía la primera *Kantorei* del *Cantor*, tenía sus propias regulaciones, clases de música y ensayos, y, en comparación con los demás internos, sus miembros estaban excepcionalmente bien pagados (fundamentalmente gracias a sus actuaciones en bodas y otras celebraciones privadas), aun después de que se hubieran descontado de sus ingresos las partes correspondientes al *Cantor* y a otros profesores. En circunstancias normales, ellos habrían sido quienes interpretarían

una oportunidad para permitir que los fieles de Leipzig oyeran su inusual cantata latina a cinco voces BWV 191, *Gloria in excelsis Deo*, en la que había reunido y condensado tres de los movimientos del *Gloria* de Dresde (*Gloria*, *Domine Deus*, *Cum sancto spiritu*) en un nuevo tríptico. Además, su *Sanctus* a seis voces para Navidad, que se había oído por primera vez el día de Navidad de 1724, se repuso casi con certeza para el mismo servicio, Así pues, cinco de los futuros veintisiete movimientos de la *Misa en Si menor* podrían haberse interpretado juntos por primera vez. Dado el contexto político y la sensación de alivio colectivo al final de la guerra, es posible que tengamos aquí el embrión de una *Friedenmesse*, una «Misa de paz».[10] Eso habría sido congruente con la alternancia consustancial de dolor humano (*Kyrie*) y su liberación en una alegría inspirada por Dios (*Gloria*) que se encuentra latente en la estructura de la *Missa* de Dresde de Bach. ¿Quedó impresionado una vez más por la calidad de su música basada en textos latinos? Quizá vio de repente un destino para ella: el potencial para incorporarla en un marco mucho más ambicioso, que le brindaría la motivación para crear una de-

---

la *Haupt-Musik* (la cantata, en otras palabras) en los servicios dominicales, pero podían verse complementados a discreción del *Cantor* por otros *Alumnen* cuando se necesitaban cantantes adicionales para interpretar su música más elaborada y festiva, una práctica bien documentada para finales del siglo XVII, y que bien pudo haberse extendido a la época de Kuhnau y Bach. Estos nuevos descubrimientos necesitan contraponerse a las otras pruebas fragmentarias que apuntan a las restricciones y dificultades que estos dos *Thomascantor* hubieron de padecer cuando quisieron reunir un conjunto adecuado para satisfacer las exigencias cada vez mayores que planteaba su música religiosa. Muestra cómo las realidades de la práctica interpretativa estaban en su época en un estado de flujo constante, lo que nos sirve de advertencia para no confiar exclusivamente en el mismo material de las antiguas fuentes que ya ha demostrado ser susceptible de interpretaciones enormemente diferentes (véase M. Maul, *«Dero berühmbter Chor»*, Leipzig, Lehmstedt, 2012; y «Welche ieder Zeit aus den 8 besten Subjectis bestehen muss. Die erste "Cantorey" der Thomasschule: Organisation, Aufgaben, Fragen», BJb, 2013, pp. 11-77).

claración de fe definitiva comparable en dimensión y grandeza a sus músicas para la Pasión.

En algún momento, por tanto—quizá inmediatamente después de las celebraciones navideñas de la paz, pero quizá no durante otros dos años—, llegó la trascendental decisión, con la *Missa* de 1733 como el punto de partida, de completar su «Gran Misa Católica». (Éste fue el título con que apareció en el catálogo de los bienes de Carl Philipp Emanuel Bach en 1790). Las ramificaciones fueron enormes. Bach estaba aún en posesión de la partitura de la dedicatoria, pero no de las partes de la *Missa*. Su razonamiento debió de ser que cualquier Misa completa necesitaría corresponderse con los *Kyrie* y *Gloria* originales en términos de escala y estructura. Eso significaba que para el *Credo*, por ejemplo, necesitaría concebir un movimiento en diversas secciones y con un peso comparable al *Gloria* precedente. El riesgo aquí era que acabaría por tener una obra de unas dimensiones descomunales, demasiado larga, exceptuadas las circunstancias más excepcionales, para poder encajar en ninguna liturgia, al margen de que fuese católica o luterana. Mientras que su pareja *Kyrie/Gloria* se adecuaba casi por los pelos a las dimensiones litúrgicas aceptables del repertorio de Misas de Dresde, sus nuevas partes superarían con mucho lo que se consideraba adecuado para una música compuesta para el Ordinario de la Misa.* Agruparlas de este modo para su uso práctico no comprometía en absoluto la que es posible que fuera su doble aspiración cuando se planteó completar la obra: dar cabida dentro de una sola composición a un recorrido enciclopédico por todos los estilos que más valoraba de su pro-

* Wolfgang Horn (*Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745*, Stuttgart, Carus-Verlag, 1987, p. 192) muestra que, con 770 compases, el *Gloria* de Bach se situaba en el seis o siete por ciento de las músicas independientes a partir del texto del *Gloria* dentro del repertorio de Dresde en su época. Resulta interesante que aquellos que son realmente más largos que el suyo (de Mancini, Zelenka y Sarro) son muchísimo más largos.

pio tiempo y de épocas pasadas, y alcanzar la perfección en la ejecución de esa obra. La ambición que evidencia el proyecto es descomunal.

Sus preparativos fueron meticulosos, característicos de los ejercicios que llevaba a cabo pausadamente cada vez que se dedicaba a formular una declaración definitiva. Bach estaba volviendo a los primeros principios (tal como hacen en algún momento todos los buenos científicos) y quería desplazarse más allá de los límites de lo que había hecho anteriormente. Si eso significaba volver a empezar casi desde cero, se trataría de un sacrificio que merecía la pena hacer: había decidido llevar a cabo una reevaluación fundamental de los propios bloques constructivos, matemáticos, musicales o de otro tipo, que le permitirían refrescar y dar vida a sus pensamientos y preguntas sobre la Misa y sus implicaciones más amplias.

En primer lugar llegaron las consideraciones de estructura básica, logística y estilo. La elección de la *Missa* de 1733 como el punto de partida para una nueva *Missa tota* significaba que algunos aspectos ya habían sido fijados: la escritura vocal a cinco voces y la orquesta de gran tamaño; la división del texto en secciones diferenciadas (aunque enlazadas) y encajadas dentro de una estructura quiástica; el mosaico de movimientos a solo y corales y la sucesión de estilos entremezclados, con movimientos italianizantes *concertato*, por un lado, y contrastes pronunciados de polifonía arcaica, por otro. Resulta concebible que Bach pudiera haberse alejado en este punto de la idea de una *Missa* compuesta en el estilo específico de Dresde, pero, ¿con qué fin? Hasta entonces, esto le había prestado un buen servicio y, además, había prometido al elector que le ofrecería ulteriores ejemplos de «su infatigable diligencia en la composición de *Musique* para la Iglesia, así como para la *Orchestre*».[11] Tal como estaban las cosas, podría haber sentido que sus mejores oportunidades de conseguir una interpretación de una música tan

ambiciosa del Ordinario completo de la Misa se encontraban en Dresde, no en Leipzig.

Varios años antes, se había embarcado en un período intensivo de estudio de las técnicas del *stile antico,* que, desde su punto de vista, resultaban indispensables para su uso en la música de una Misa. Los primeros frutos de su dedicación se encuentran en las obras para órgano del *Clavier-Übung III*, publicado en 1739: tres austeros corales para órgano, con una densa textura, que representaban el *Kyrie* y un *de profundis* a seis voces, *Aus tiefer Not.* En el más marcado de los contrastes (que recuerdan a su *Missa* de 1733), se ponía música a un *Gloria* como un brillante trío italiano que sonaba como una pieza desenfadada. Ahora, sobre su mesa de trabajo, se encontraba una selección de músicas para estas secciones posteriores de la Misa. Se concedió un lugar prioritario a Palestrina, de quien transcribió e interpretó en 1742 su *Missa sine nomine.* Pero había otros modelos de compositores más recientes, sus predecesores inmediatos: Caldara, Durante, Lotti, Kerll y al menos dos de Zelenka.* Todos estos compositores se habían sentido atraídos de un modo u otro por la polifonía de Palestrina y habían encontrado maneras de integrar elementos de ella en su propio estilo. También estaba el exquisito *Stabat Mater* de Pergolesi, que, con infinita paciencia y un esfuerzo manifiesto, Bach habría de

* Pudo haber sido la *Missa votiva* de Zelenka de 1739, con su melodía semejante al canto llano transformada en notas largas dentro de su tratamiento polifónico del *Credo* inicial lo que animó a Bach a utilizar el canto llano de manera tan prominente en la música que él mismo habría de componer. También podría haber sido la *Missa Circumcisionis* de Zelenka de 1728 la que dio a Bach la idea de cómo abordar el *Et in unum,* así como el pasaje cromático de puente al final del *Confiteor,* cuando los instrumentos desaparecen en la mención de *mortuorum* ('los muertos'). Pero, como ya hemos visto (p. 725), parece más que probable que Zelenka hubiese aprendido del ejemplo de Bach (*Kyrie I*) cuando se dispuso a determinar el perfil cromático y rítmico de su *Kyrie II* en la *Missa Sanctissima Trinitatis* de 1736.

reelaborar con un texto alemán, BWV 1083, *Tilge, Höchster, meine Sünden*, en 1746-1747. Estas piezas le sirvieron como sus guías y como puntos de partida para su creciente interés por tratar polifónicamente el *Credo*. En concreto, atrajeron su atención seis Misas (que comprendían una secuencia *Kyrie / Gloria / Credo / Sanctus*) de Giovanni Battista Bassani. Las transcribió todas y dentro de cada una de las secciones del *Credo* (que comienzan *Patrem omnipotentem*) Bach insertó la primera frase, *Credo in unum Deum*, un signo de que es posible que las interpretase en algún momento entre 1747 y 1748. Bach compuso una nueva entonación de dieciséis compases para el *Credo* de la quinta de las Misas de Bassani (BWV 1081), con una línea del bajo *ostinato* que anticipa en apariencia el comienzo de su propio *Credo*. Más se acerca aún una fascinante versión—quizá una prueba—para su propio *Symbolum Nicenum*,* pero un tono más bajo, en Sol, que se conserva con caligrafía de su discípulo Johann Friedrich Agricola.

La próxima etapa fue remontarse a sus composiciones anteriores, tanto religiosas como profanas. Resulta extraordinario comprobar de qué modo tan certero parece haberle guiado su memoria a la elección perfecta de movimientos preexistentes. Es como si todas las posibilidades latentes en el material musical empezaran de repente a brillar en la pantalla de su mente y alcanzaran únicamente todo su potencial por medio del proceso de selección. En su esfuerzo por trazar una genealogía para la *Misa en Si menor*, los estudiosos muestran signos de sentirse incómodos con el modo en que

* Originalmente, *symbolum* significaba una muestra o insignia que denotaba la condición de miembro, pero en época de Bach había pasado a significar una expresión de significado divino contenida en las Escrituras. Los «credos» cristianos se concibieron para resumir los artículos esenciales de la fe. Los más controvertidos de estos artículos fueron fijados por los teólogos en Nicea (de ahí *Nicenum*).

le dio forma Bach.* Aunque aceptan de buena gana que su mente ordenada favorecía las estructuras cíclicas, y que desde 1730 aproximadamente en adelante se produjo un desplazamiento gradual en su catálogo de cantatas con texto alemán a obras en latín, era el reciclado de quizá hasta un total de veinte movimientos de la Misa lo que les molestaba, la manera en que Bach recurría con tanta facilidad—empezando con el *Oratorio de Navidad* y culminando ahora nada menos que justamente en *esta* obra—a la técnica de la «parodia». Pero, ¿por qué los orígenes eclécticos y que fueron cociéndose a fuego lento de la Misa, en vez de convertirla en sospechosa desde un punto de vista académico, no habrían de considerarse precisamente una clave de su grandeza? Al fin y al cabo, él no se dedicaba compulsivamente a valerse de préstamos, como Händel, que necesitaba, como es bien conocido, la chispa de la idea de otro compositor a fin de inflamar su imaginación. Es posible que el plagiarismo fuera ampliamente considerado como una convención literaria y musical aceptable en el siglo XVIII, pero Bach, al contrario que Händel, no necesitaba convertir las bastas piedrecillas de otros hombres en diamantes.† Como ya hemos visto, el

* Malcolm Boyd, por ejemplo, se refiere a la «manera curiosamente azarosa de componer una gran obra». Admite, sin embargo, que «en el nivel más alto, el proceso de parodia, adaptación y compilación de Bach debe aceptarse como un acto creativo casi al mismo nivel que lo que tenemos normalmente por una "composición original"». Seguramente tiene también razón cuando afirma que la técnica funciona con más éxito en la *Misa en Si menor* porque el texto tiene más subdivisiones que las Misas breves, lo cual le permite conseguir «la correspondencia de música y palabras de un modo más cuidadoso» (M. Boyd, *Bach*, Oxford, Oxford UP, 1983, pp. 187-191).

† Esta formulación del método de Händel fue realizada por un contemporáneo, posiblemente su primer biógrafo, John Mainwaring. Satisface el criterio del amigo de Händel, Johann Mattheson, cuando señala que «tomar cosas prestadas es algo permisible; pero debe devolverse lo prestado con interés, esto es, debe arreglarse el material prestado de tal mo-

de Bach era el método clásico. Primero estudias tus modelos: los transcribes, les añades capas de prólogo o comentario y luego los asimilas con tanta plenitud dentro de tus propios procesos creativos que, de golpe, te encuentras con un vocabulario que incluye una multiplicidad de técnicas y estilos en las puntas de tus dedos, todo en aras de ser tan exhaustivo y de abarcarlo todo como permitan tus capacidades. El extraordinario alcance y la gran variedad de las fuentes de Bach no disminuyen en absoluto su logro de haber conseguido sintetizar sus modelos dentro de un todo tan unificado.

El aspecto más llamativo del comienzo de su *Symbolum Nicenum* es la gran fuerza hierática de su expresión. En la interpretación, deberíamos quedarnos firmemente pegados a nuestros asientos desde el momento en que los tenores comienzan a cantar la entonación gregoriana. Bach ha elegido la versión sajona local de la melodía (tal como la publicó Vopelius en 1682) y la articula en largas notas entonadas sobre un activo bajo caminante: una afirmación inequívoca de fe y un apuntalamiento tonal muy moderno de la más antigua formulación de la fe cristiana con que podía contar.* Bach finaliza su primera sección con un tratamiento deslumbrante de la melodía monódica, mediante el cual apila rápidamente no menos de siete de ellas una encima de otra, cada una de las cuales empieza en una parte diferente del compás y todas

do que adquiera un mejor aspecto que la obra de la cual se ha desgajado» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739). Pero hasta ahora no he encontrado ninguna prueba que respalde la afirmación de que Joshua Rifkin «desgajara» la obra de otro compositor cuando compuso el *Et incarnatus*.

*Es así como se vale de la figura musical-retórica de la *anaphora*. Johann Gottfried Walther la describe como aquello que se produce «cuando una frase o incluso una sola palabra se repite frecuentemente en una composición en aras de conseguir un mayor énfasis» (*Musicalisches-Lexicon*, 1732, p. 34).

dentro del tiempo que necesita el bajo vocal para cantar una exposición completa del tema.

El diseño formal de su *Symbolum Nicenum* está estructurado aún con más tersura que el *Gloria* precedente, al que necesita complementar tanto en dimensión como en contenido. Los dos coros situados en ambos extremos se tratan en un estilo híbrido, mitad *stile antico*, mitad barroco, por el modo en que son concebidos armónicamente y sostenidos por su línea del bajo independiente. La estructura les viene dada por dos modelos diferentes pero interconectados. El primer esquema, organizado sobre la base de la simetría quiástica, se corresponde con el del *Gloria* anterior y se halla apuntalado por la tonalidad. De este modo, el *Crucifixus* se sitúa en el vértice de un triángulo equilátero que tiene en su base los coros emparejados: *Credo* | *Patrem omnipotentem* al principio y la pareja *Confiteor* | *Et expecto* en su conclusión. La Crucifixión de Cristo, de acuerdo con la *theologia crucis* ('teología de la Cruz') de Lutero, es el acontecimiento hacia el que se orienta la fe del verdadero cristiano, el medio por el cual puede percibir a Dios como un resultado del sacrificio y el sufrimiento de Cristo. Pero esto no se refleja en el primer plan de Bach para el *Symbolum*: inicialmente había integrado las palabras del *Et incarnatus* dentro del dúo para soprano y contralto *Et in unum*. Esto desplazaba a su vez el énfasis para ejercer de pivote al *Et resurrexit*, en línea con la práctica católica. La partitura autógrafa revela que, en algún momento después de haber completado el *Crucifixus*, Bach cambió de opinión. Para rectificar ese énfasis en el catolicismo en el alineamiento estructural, se mostró dispuesto incluso a renunciar al expresivo tratamiento musical de «y se hizo hombre» y a redistribuir el texto para ponerlo en consonancia con la ortodoxia luterana. Su propósito era crear una obra equilibrada y unificada, con transiciones fluidas y contrastes deliberados entre las arias, y añadir un peso aún mayor a los movimientos corales.

Pero hay un modo alternativo de interpretar el diseño del *Symbolum,* según el cual se divide en *tres* segmentos, cada uno de los cuales culmina en un brillante coro en Re mayor en el que participan trompetas y timbales. Estos segmentos coinciden con los tres artículos de fe de Lutero: el de la «Creación» (la pareja *Credo* | *Patrem omnipotentem*), la de la «Redención» (la secuencia *Et in unum* | *Et incarnatus* | *Crucifixus* | *Et resurrexit*) y la de la «Santificación» (el *Et in spiritum* que se prolonga hasta el *Et expecto*).[12] La nueva división invalida, pero no contradice, la estructura quiástica. El primer artículo de Lutero «se hace carne» en el segundo (en otras palabras, en la muerte y resurrección de Cristo), y los hechos escatológicos del segundo artículo se recrean simbólicamente por medio del bautismo en el tercero. Esto puede sonar excesivamente complicado, pero naturalmente gracias al tratamiento de Bach se convierte en algo típicamente ingenioso. Sin embargo, el oyente, transportado por el flujo natural de la cadena de movimientos narrativos de Bach—esos coros sucesivos en compás ternario (*Et incarnatus*, *Crucifixus* y *Et resurrexit*)—, no será necesariamente consciente de los enormes cambios estilísticos que están produciéndose de un movimiento al siguiente, ni de su inusual procedencia. Por ejemplo, el movimiento central, el *Crucifixus*, con su extrema angustia, tiene sus orígenes en la música más antigua de Bach de cuantas hallarían acomodo dentro de la Misa: su cantata de Weimar BWV 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, compuesta treinta y cinco años antes, en 1714. La reelaboración que hace Bach de esta poderosa *passacaglia* es en apariencia mínima, pero extraordinariamente oportuna: añade un preludio instrumental de cuatro compases y dos flautas para variar la textura y para imprimir la oscilación de un péndulo a los ritmos de la quejumbrosa zarabanda; la cuerda se ve reducida de cinco a cuatro voces; las pulsaciones del *basso ostinato* se realizan ahora por medio del vibrato de arco (seis negras por compás, en vez de las tres blancas por compás); y los ciclos de la *passacaglia* se agrupan de modos que cambian sutilmente, lo que crea tensión en diferentes puntos dentro de la progresión *ostinato.** Es cuestión de gusto juzgar si la sustitución del cuádruple *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (la sección inicial de la cantata) por la repetición de *Crucifixus* mejoró o no el encaje de la música con las palabras.† Irrefutablemente convincentes, por otro lado, son los cinco compases modulatorios de la conclusión (que parecen simbolizar el descendimiento del cuerpo de Cristo a la tumba), en los que el coro va descendiendo tranquilamente hacia su tesitura más grave, acompañado únicamente por el continuo. En la que es su decimotercera repetición del diseño *ostinato*, la línea del bajo vira brusca e imprevisiblemente y aumenta la intensidad dramática.

Se ha sugerido que el *Et resurrexit* nació originalmente como una oda profana perdida (BWV Anh. I 9), que originalmente se abría con las palabras *Augustus* [*lebet*] y que se interpretó al aire libre delante de la Rathaus en Leipzig para celebrar el cumpleaños del elector Federico Augusto I el 12 de mayo de 1727. Esto explicaría la distinguida elegancia que lo diferencia de todos los demás coros en compás ternario de la Misa: el motivo ascendente inicial y la figura de tresillos circular (asociada con la palabra *Sterne*, 'estrellas') sirven para expresar de manera metafórica el ascenso de Augusto el Fuerte («¡Dispersaos, hermosas estrellas! El sol reinante está

* Estos cambios los analiza en mayor detalle René Pérez Torres, «Bach's *Mass in B minor*: An Analytical Study of Parody Movements and Their Function in the Large-Scale Architectural Design of the Mass», tesis doctoral en la Universidad del Norte de Texas, diciembre de 2005, pp. 64-65.

† Yo al menos no puedo sacar de mi cabeza la manera de cantar conmovedoramente balbuceada de *Angst... und... Not... Angst... und... Not*, el texto que se verá sustituido más tarde por *passus et sepultus est.* Por otro lado, la alteración de los intervalos melódicos para crear segundas aumentadas en las líneas de la soprano y el contralto en los compases 13 y 14 imprimen al *Cru-ci-fi-xus* un dejo reforzado cargado de dolor.

ascendiendo ante nosotros»).[13] Por el modo en que las voces cantan de inmediato su proclamación y dan comienzo a esta majestuosa polonesa con su palpitante pulso de danza, no cabría necesariamente adivinar qué prominente papel habrá de confiarse a la orquesta. Bach asigna nada menos que cinco *ritornelli* a su orquesta, con ingeniosos y delicados diálogos entre los instrumentos. Sin embargo, paradójicamente, la figuración más virtuosística y esencialmente instrumental se reserva para las voces: en los fogosos melismas en coloratura de *Et resurrexit* y *cujus regni*, y en un diabólico y acrobático *Et iterum* para el bajo. En la interpretación, la presencia de semicorcheas por grados conjuntos sugiere con fuerza un tratamiento *inégale*, esa manera característicamente francesa de adornar una línea con una oscilación rítmica, un rasgo que habría hecho las delicias de Augusto el Fuerte, como devoto admirador que era del estilo barroco francés, aunque quizá no tanto las de su hijo, que prefería con mucho la música italiana.*

La música más novedosa y más progresiva aquí es, sin duda, la destinada al *Et incarnatus*; sin embargo, asombrosamente, fue un añadido en el último minuto. En opinión de Christoph Wolff, podría tratarse del último movimiento musical completo compuesto por Bach.[14] Nada, ni siquiera el sublime *Qui tollis* al que se asemeja en varios sentidos, puede compararse con él en punto a la sencillez de su diseño aliada con una profundidad de expresión semejante. La idea para la cadena de figuración en los violines al unísono (una corchea separada seguida de dos parejas de apoyaturas con una resolución ascendente) puede que se le ocurriera a Bach en 1744-1746,

* Esto afecta al tempo del movimiento, que necesita ser un poco más lento que el de *Cum sancto*, por ejemplo. Sabes que estás «en la onda» cuando todos pueden introducir la oscilación en las semicorcheas contiguas *inégales* con una cierta cadencia cercana al *blues* sin que se tenga sensación alguna de presión subyacente. Sin embargo, al mismo tiempo, los melismas en coloratura deben burbujear y centellear como las «lenguas de fuego» en la cantata de Pentecostés BWV 34, *O ewiges Feuer*.

mientras estaba transcribiendo el *Stabat Mater* de Pergolesi (la sección «Quis est homo, qui non fleret»), donde se repite nueve veces en siete compases sucesivos de música relacionada con el tema del examen de las propias acciones.* Pero, antes de marcar dócilmente la casilla de un estímulo externo (como podría suceder en el caso de Händel), deberíamos recordar un procedimiento similar en el coro inicial de su cantata BWV 101, *Nimm von uns, Herr* (véase p. 483), en el que la cuerda aguda y los oboes intercambian una persistente figura «suspirante» de tres notas en el contexto de una sombría contemplación de la necesidad de redención de la humanidad por sus «innumerables pecados». Parece que nos encontramos ante un entrelazamiento directo de los temas de la encarnación divina y la necesidad primordial de redención que se explicita en la autorreferencia de Bach, que sirve para poner de manifiesto las ambigüedades de significado en el propio arte de la música. Porque las puntadas contemplativas que María parece estar dando pueden también interpretarse como emblemas de los padecimientos futuros. Bach podría querer que reflexionemos sobre el hecho de que, en el acto mismo de encarnarse, Cristo asumió «el grave castigo y el grave padecimiento» citados en el texto de BWV 101/i. Aquí se encuentran inscritos el *Alpha* y el *Omega* de su vida en la tierra.

La conclusión del movimiento, en la que, después de cuarenta compases, se fractura la hipnótica simetría del *Credo*, no tiene nada que ver, sin embargo, con Pergolesi y es enteramente una invención del propio Bach. Por primera vez la línea del bajo retoma el motivo «lloroso» del violín y desarrolla

* Esto lo ha señalado Christoph Wolff («Bach und die Folgen», *Offizieller Almanach*, Bachwoche Ansbach, 1989, pp. 23-34) y Reinhard Strohm, quien sugiere que el recurso a la figura retórica de Pergolesi «parece introducir en la Misa el significado de que la encarnación es una "pregunta"» («Transgression, Transcendence and Metaphor: The "Other Meanings" of the *B-Minor Mass*», en *Understanding Bach*, Bach Network UK, 2006, vol. 1, p. 65).

un minicanon a tres voces con los dos violines al tiempo que emprenden un curso descendente. Simultáneamente, y desplazándose hacia arriba, se forma un segundo canon a tres voces entre las tres voces más agudas para indicar «y se hizo hombre»: «*et homo fac...*» (antes de volver a descender hasta)... «*tus est*». No se trata sencillamente de que, como apuntó Wilfrid Mellers, el equilibrio entre tonos positivos y negativos, en estos compases conclusivos, sea maravillosamente sutil.[15] Ni que el anuncio de la Encarnación de Cristo y su dulce ubicación en esta tierra adquiera un repentino fulgor por medio de la *tierce de Picardie* (en Si mayor). La clave es que el silencio subsiguiente condensa el supremo misterio de la música de Bach: cargado de una sensación tanto de presagio como de inocencia perdida, como una facultad de la infancia milagrosamente recuperada. Para mí esto se encuentra al nivel del deslumbrante silencio en el punto central de su juvenil *Actus tragicus* (véase capítulo 5, p. 237-238).

El texto del Ordinario de la Misa no es la idea que todos los compositores tienen de un libreto perfecto, y menos aún la sección que llega después de este vívido drama narrativo. Tovey la describió como «la parte menos musical del Credo niceno». Como él dice, «después de que hayamos sido conmovidos profundamente por esos milagros del cristianismo que todos pueden reconocer, aunque nadie pueda pretender comprenderlos, ahora se nos pide que encontremos música para los aspectos controvertidos que fueron dilucidados en Nicea por los teólogos».[16] Continúa comparando ingeniosamente las diferentes soluciones que han ideado los compositores para «este problema realmente terrible»: componer todo con música igualmente atractiva (Palestrina); recurrir descaradamente a los clichés de la *opera buffa* (Mozart); o eludir por completo el problema (Beethoven) con la introducción de gritos entusiastas de «*Credo!*», que casi consiguen borrar la expresión farfullada del texto con todas sus espinosas complejidades teológicas. A Bach, por

otro lado, no parece perturbarle lo más mínimo el problema («realmente terrible») de Tovey. Cuando se enumera un catálogo de creencias doctrinales para que asienta la congregación (y esto podría degenerar con mucha facilidad en una teología intimidante), él da con soluciones que aseguran que el ímpetu no decaiga en ningún momento. Bach ya había explotado la tensión entre objetividad derivada del canto gregoriano y forma barroca impulsada por la danza en sus dos movimientos iniciales con un efecto muy brillante. Ahora, al enfrentarse a las palabras *Confiteor unum baptisma* ('Reconozco un solo bautismo'), les pone música con un tipo de polifonía semejante a la de un motete, pero de repente interrumpe bruscamente su curso con una versión de la melodía gregoriana cantada en notas largas y en un canon estricto por los bajos y contraltos. Cuando concluye, los tenores inician una versión a la mitad de velocidad del mismo tema, aún más estentórea por el modo en que se distingue del resto de la textura, como una viga de madera al descubierto o una viga metálica estructural. Luego, sin ningún tipo de advertencia, el impulso hacia delante se detiene y el contrapunto se disuelve: el palpitante vigor ha quedado reducido a un pulso apenas perceptible. Las líneas vocales se desploman en un lento tramo de compases indagadores e inestables y una serie de turbias modulaciones, que se detienen en la palabra *peccatorum*. Se trata de un laberinto del que no parece haber ninguna salida.

Sentimos que, llegados a este punto, la música podría avanzar en cualquier dirección y parece pasiva, en espera de un nuevo impulso. Aun con la ayuda de las anotaciones de Carl Philipp Emanuel Bach en la partitura completa de su padre, resulta difícil descifrar exactamente qué es lo que pretendía en este punto Bach. De repente se han arrojado dudas sobre la posibilidad misma de que nuestros pecados sean perdonados. Las palabras cambian a «y espero la resurrección de los muertos», pero la música parece cualquier

cosa menos optimista. Con el aparente desplome de todo el edificio doctrinal, hemos llegado a un momento muy precario de la Misa de Bach. Una sombra pasa por encima de este misal iluminado, una desintegración y una interrupción del ímpetu, un lugar en el que cuenta poco el dominio del contrapunto culto. La armonía vira y se aleja de su ruta, primero a Si♭ menor, antes de caer en picado hasta la remota tonalidad de Mi♭ menor (considerada la tonalidad de «la aflicción más profunda, de la perturbadora desesperación, de la más negra depresión, de la condición más sombría del alma»,[17] y raramente utilizada en época de Bach porque chocaba horriblemente con el modo en que estaban afinados los instrumentos de teclado).

Aquí encontramos también uno de esos raros ejemplos en los que parece debilitado y tenemos conocimiento de su vulnerabilidad y de sus dudas sobre si esta transformación trascendental es realmente posible. ¿Puede esperar con ilusión la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro, o esa defensa ejemplar del *ars moriendi* que encontramos en las cantatas no era más que una mera pose? Es mucho lo que está aquí en juego: los horrores de los pecados del hombre y la necesidad de redención para sacarnos de nuestro estado de perdición. Ésta podría ser una de las pocas veces en que Bach sintió el terror a la muerte de Lutero y encontró un camino, quizá incluso una necesidad, para poder expresarlo con música. El modo en que se enfrente a él será decisivo para el éxito de la obra y quizá para su propio futuro. A partir de la partitura autógrafa resulta dolorosamente claro que Bach libró una lucha gigantesca con este momento capital. La página está llena de enérgicos tachones y revisiones de las voces interiores. El bajo desciende cromáticamente, pero en el último momento se desvía de Mi♭ menor y se detiene en la dominante de Re (compás 137). Las sopranos avanzan lentamente hasta un vacilante Do♮, que se transforma misteriosa—y enarmónicamente—en un Si♯, un ejemplo de ese lugar en el que, en un instante, se pasa de un ámbito de existencia a otro.*

La experiencia de interpretar las cantatas religiosas revela con qué brillantez, incluso a menudo, Bach podía interpretar estos momentos sombríos y con cuántos recursos podía guiar de vuelta al oyente al camino de la fe y la luz, aunque en ningún otro sitio como aquí, la encrucijada escatológica de toda la Misa. En su esfuerzo por encontrar la secuencia acórdica más apropiada (que anticipa algunas de las expresiones armónicas más audaces de Beethoven), Bach aprovecha este momento para transmitir, en expresión de Wilfrid Mellers, ese «estremecimiento de miedo y dubitación» que cualquiera de nosotros, incluido él mismo, podría estar sintiendo en este momento. Esas confiadas afirmaciones de *Credo* que habían servido de prólogo de nueve décimos de los artículos del Credo niceno han dado paso a verbos progresivamente más débiles: a *Confiteor* ('Reconozco') y ahora a *et expecto* ('y espero'). Puede que Bach pusiera música a *Confiteor* de un modo parejo al *Credo* en punto a la firmeza de la afirmación, pero no cuando tiene que hacerlo en *et expecto*. Ésta es la única vez en la Misa en que escribe dos músicas completamente opuestas de la misma frase del texto. Primero transmite la conmoción y el horror de la constatación: toda la magnitud de los pecados del hombre que han requerido la Encarnación y la expiación por medio de la Crucifixión de Cristo. Lo siguiente que hace es evocar el momento de la muerte en el sueño (como en *Der Tod ist mein Schlaf...* que encontramos en las cantatas BWV 95 y 125); luego el primer vacilante

* Al observar cómo manipula y ajusta Bach la armonía en este punto, podemos entender que Andreas Werckmeister definiese un cambio enarmónico como «un reflejo e imagen de nuestra mortalidad y de la incompletitud de esta vida» (R. Tatlow, «Recapturing the Complexity of Historical Music Theories; or, What Werckmeister's Doctrine and Mattheson's Invective Can Tell Us about Bach's Compositional Motivation», Eastman Theory Colloquium, 28 de septiembre de 2012).

«espero» (en absoluto, sin embargo, «creo en») la resurrección de los muertos. Éste es el momento en que podríamos distinguir un paralelismo con el misterioso pasaje que encontramos en san Pablo cuando «todos seremos transformados, en un momento, en un abrir y cerrar de ojos» (1 Corintios 15, 51-52). Esto da paso a continuación a la convicción—*su* convicción—de que «los muertos resucitarán incorruptibles». En este punto—«cuando suene la última trompeta»—se abren finalmente las compuertas: *et expecto* pasa a convertirse en *credo resurrectionem mortuorum*.

El nuevo movimiento, marcado *Vivace e Allegro*,* nos impulsa hacia delante y hay tiempo para sólo una parte por compás en el *basso continuo*, pero es suficiente para que los muertos «salten de sus tumbas con arpegios vivaces y casi juguetones».† «¡Abrid de par en par la puerta de la jaula de la mente!», encarecía a hacer Keats,[18] y eso es justamente lo que hace Bach, mostrando el camino para ensanchar nuestro entendimiento del misterio de la Resurrección. Tras ese incisivo cambio enarmónico, el explosivo regreso *vivace* a la vida en *Et expecto* genera una energía colosal en las enfáticas reiteraciones *re-su-rrec-ti-o-nem* con ritmos de gran firmeza. Éste es el segundo coro jubiloso del *Symbolum Nicenum*, el cuarto

* Se trata de una indicación extremadamente infrecuente que se reserva para movimientos en los que hay una sola parte fuerte por compás. No puede indicar simplemente «un neutral, *tempo-ordinario allegro*», ni siquiera «un regreso al animado tempo *alla breve* del *Confiteor*» (G. B. Stauffer, *Bach: The Mass in B minor*, *op.cit.*, p. 240). La escala descendente en el continuo y su llegada a un Re grave es como la pistola de salida para que arranque un *galop* alemán del tipo de los que se hicieron tan populares en Viena en la década de 1820, empezando con Schubert, Lanner, Johann Strauss e incluso Rossini (como en el final de su obertura de *Guillermo Tell*).

† Como comenta apropiadamente Mellers: «La introversión de la sección anterior se ve sustituida por una extraversión tan ingenua como la que se retrata en los cuadros de la resurrección de Stanley Spencer, o de los pintores medievales que le sirvieron de modelo» (W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, *op.cit.*, p. 230).

de toda la Misa hasta ahora, cada uno de ellos absolutamente personal y estrechamente relacionado con su contexto.

Con cualquier otro compositor de su generación podría haber sonado a algo manido o, como mínimo, a una suerte de anticlímax, pero algo en su subconsciente parece haber encendido el recuerdo de una música anterior que se adecuaba perfectamente al carácter que se requería aquí: el segundo verso de un coro, «Steiget bis zum Himmel nauf» ('Elevaos hasta el cielo'), en el segundo movimiento de BWV 120, *Gott, man lobet dich in der Stille*, una cantata para la inauguración del Concejo de Leipzig en 1728 o 1729. No se trata de una simple «parodia», sino que transmite apropiadamente la revitalización y resurrección de las almas «cuando suene la última trompeta». Bach escudriña incansablemente el material de este coro, un sólido movimiento *da capo*. Su tarea consistía en encontrar una secuela adecuada para el *Confiteor*, que guardara proporción con esos misteriosos veinticinco compases de *adagio* a modo de enlace; pero también necesita contrapesar ese otro pilar del *Symbolum* para que se corresponda con la pareja inicial de *Credo* y *Patrem*. Por ello se desprende de todo aquello que entorpezca esta inexorable liberación de energía. Quedan fuera la sobria formalidad, el andamiaje quiástico, el *ritornello* conclusivo; pasan dentro ocho compases de material nuevo (dos veces), el *ritornello* inicial ahora abreviado y recubierto de las voces, con una quinta voz que no se agrega simplemente, sino que se extrapola de la tela constitutiva, y 105 compases de un vigor irresistible e incontenible. Nada, ni siquiera el modo en que se enriquece cada sección coral con la incorporación acumulativa de instrumentos, tiene autorización para interponerse en este jubiloso *sprint* colectivo hasta la línea de llegada.*

* Como observa John Butt, la tendencia de Bach aquí a podar todo aquello que pudiera impedir el impulso que buscaba contribuye «a dar la impresión de una obra que parece contener el doble de cantidad de músi-

En este punto vuelve al relato Carl Philipp Emanuel Bach. Ahora principal clavecinista de la *Capelle* de la corte prusiana en Berlín, acababa de completar una versión musical del *Magnificat* (Wq. 125) en Potsdam en agosto de 1749. Parece haberla llevado consigo a Leipzig, quizá para enseñársela a su padre enfermo, y al menos un testigo asegura haberla oído interpretada en la Thomaskirche durante una festividad mariana, quizá el 2 de febrero o el 25 de marzo de 1750. ¿Era esto acaso un intento por parte de Emanuel (quizá por iniciativa paterna) de ser considerado el sucesor de su padre como *Thomascantor*? El *Magnificat* de Emanuel refleja en gran medida la influencia de Johann Sebastian, con sus sorprendentes alusiones al *Gratias* y a la conclusión *Et expecto* de su *Symbolum Nicenum*. Los vínculos entre su propia obra y el *Symbolum* de su padre eran tan estrechos que años más tarde, cuando estaba en Hamburgo, interpretó las dos obras en el mismo programa. El concierto benéfico ofrecido para conseguir fondos destinados al Instituto Médico para los Pobres de Hamburgo en la primavera de 1786 contenía, además de las obras ya mencionadas, el aria «I know that my Redeemer liveth» y el coro «Hallelujah», del *Mesías* de Händel. Aunque habría recordado el *Gratias* del tiempo en que ayudó a copiar las partes en Dresde en 1733, sólo pudo haberse familiarizado con el *Symbolum* mucho más tarde y, probablemente, justo antes de la composición de su propio *Magnificat*. Esto abre la posibilidad de que asistiera a una interpretación del *Symbolum* en Leipzig durante los últimos años de vida de su padre. Asimismo, dado que tanto a él como a su hermano mayor les permitieron aparentemente interpretar música en ambas iglesias durante la última enfermedad de su padre, y puesto que conocía la obra tan bien, no puede descartarse la posibilidad de que uno de ellos dirigiera secciones de la *Misa en Si menor* en Leipzig.

ca de la que permitiría normalmente su duración» (J. Butt, *Bach: Mass in B minor*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, pp. 56-57).

Todo esto es enormemente especulativo. La estrecha conexión de Emanuel con la Misa de su padre en diferentes estadios de su ensamblaje está más allá de toda duda. Él fue el hijo que heredaría la partitura autógrafa de su padre y, de hecho, sus huellas pueden verse por todas partes: desde los inocentes puntos que añadió como referencia a fin de que le facilitaran su temprana tarea de copiado hasta la útil figuración del bajo en el *Credo* que añadió en un momento muy posterior de su vida. Más allá de esto, hay intervenciones mucho más radicales: el añadido de un preludio de veintiocho compases compuesto de nuevo cuño; y cambios en la distribución del texto y la instrumentación, como la sustitución de los (entonces superfluos) oboes d'amore por oboes normales y por violines en el *Et in spiritum*.

Evidentemente, el *Symbolum Nicenum* era el segmento individual de la *Missa tota* de Bach que causó una mayor impresión en la siguiente generación, no sólo en Emanuel, sino en otros músicos que pertenecían al círculo íntimo de alumnos de Bach, como Johann Friedrich Agricola y Johann Philipp Kirnberger. La interpretación de Carl Philipp Emanuel en Hamburgo en 1786 parece haber provocado indirectamente que se realizaran copias y que circularan profusamente. Una viajó hasta Inglaterra y acabó en las manos de Charles Burney, y de él pasó de alguna manera a Samuel Wesley, cuyo entusiasmo se tradujo en un proyecto frustrado de publicarlo como una demostración de la pericia de Bach en el ámbito de la composición vocal. Agricola, que ya había copiado una antigua versión del movimiento inicial (véase *supra*), se refirió a la notación *alla breve* del *Credo* «de una gran Misa del difunto J. S. Bach con ocho voces *obbligato*, a saber, cinco partes vocales, dos violines y bajo continuo».[19] Kirnberger (a quien le prestó la partitura autógrafa Carl Philip Emanuel Bach en 1769, cuando se la envió por correo con permiso para que la copiara antes de devolvérsela por correo prepagado) parece haberse sentido especialmente atraído por el *Crucifi-*

xus y el *basso ostinato* de su *passacaglia.* Lo describió como «un ejemplo a diez voces [...] de una Misa de J. S. Bach, lleno de invención, imitación, canon, contrapunto y hermosa melodía».[20] Esto trae a la memoria la máxima de Claude Lévi-Strauss: «la música misma [es] el supremo misterio de la ciencia del hombre»:[21] un lema apropiado para el asombroso *Symbolum Nicenum* de Bach.

Cuando se llega a la parte final de la Misa, las opiniones se dividen. Algunos estudiosos han puesto en entredicho el modo en que Bach la compiló y sugieren una marcada disminución de su originalidad creativa.* Pero ¿cómo podría ser éste el caso? Hay signos reveladores y claramente visibles en el autógrafo, es cierto, de esfuerzo y precipitación, de notas apretujadas tenazmente en la página, y, en el final de algunos movimientos, de cierta inseguridad o indecisión sobre qué movimiento iba a continuación. Esto podría explicarse de diversos modos: la falta de familiaridad de Bach con esta sección conclusiva de la liturgia católica; el deterioro de su vista; o su determinación de completarla, manteniendo en todo momento sus altos ideales para ella como una afirmación de la Iglesia universal por medio de la música. Pero no hay nada, y lo que menos de todo el proceso de reciclado que se extendió a todos los movimientos que la integraban, que revele una disminución en la calidad o intensidad, como veremos enseguida. Bach estaba trabajando en medio de un vacío: no había modelos luteranos para estos últimos segmentos de la Misa que pudieran servirle de guía. De los anaqueles de su propia biblioteca podría haberse remitido a las Misas de Bassani, que acaban con el *Osanna* (en cuanto secuela del *Sanctus*); o a las de Palestrina, que sí que llegaban hasta el final, y que completaban el Ordinario con una serena polifonía *a cappella.* En cierto sentido, Bach era una víctima de su propio éxito. Al haberse marcado unos niveles de escala, proporción y duración en su *Missa* original que luego había complementado de una forma tan majestuosa con el *Symbolum,* ahora se enfrentaba al reto de mantener el impulso dramático y las proporciones épicas, al tiempo que reunía una secuencia final de movimientos, unificados y tersamente interrelacionados. En la consecución de este objetivo cosechó un éxito triunfal.

La idea de dar comienzo a la última parte de la Misa con su gran *Sanctus* de 1724—uno de sus coros más exuberantes en Re mayor y un repique angélico de las campanas de la iglesia como celebración de la victoria final sobre la muerte—le llegó, como se ha sugerido más arriba (p. 743) con las celebraciones de la paz en la Navidad de 1745. A juzgar por la cantidad de veces que la repuso el propio Bach en el curso de los años, era una música que tenía en altísima estima. En su nueva posición, pisándole los talones al inmenso *Symbolum,* no existe el menor riesgo de que se produzca un anticlímax, como pueden dar fe todos los músicos y oyentes. Si podríamos haber cuestionado la función de los diseños individuales arpegiados ascendentes en la conclusión del *Et expecto,* y el modo en que se contraponían a los diálogos imitativos en notas largas de las líneas vocales y que luego se fundían en la sección final mientras todo el mundo se apresura a romper la cinta de la línea de llegada, la respuesta ha de encontrarse seguramente en esta secuela, el *Sanctus*, con su

* Philipp Spitta, muy crítico con la fuerte dependencia de la parodia que muestra Bach en estos últimos movimientos, y que según él se debía al hecho de que la música se habría interpretado *sub communione* (esto es, durante la distribución del pan y el vino), sugirió que Bach la compiló «sin gran esfuerzo». La encontraba «insatisfactoria, no sólo en relación con cada uno de estos números por separado, sino en lo que respecta a su conexión y su posición como la conclusión de toda la misa» (P. Spitta, *The Life of Bach*, trads. C. Bell y J. A. Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., vol. 3, p. 61). Más tarde, Friedrich Smend se refirió a «la disminución de calidad artística en la última parte», ya que juzgó que la música posterior al *Sanctus* era «abiertamente inferior a lo que la precedía» (NBA II/1; KB, pp. 178-187).

repique angélico de las campanas de la iglesia para celebrar la victoria final sobre la muerte. Su propia instrumentación supone un aumento y expansión de la plantilla utilizada hasta ese momento: a trinidades de trompetas, oboes (un tercer oboe se incorpora por primera vez) y a la cuerda aguda se unen ahora una *doble* trinidad de líneas vocales (a pesar del nuevo modo de Bach de agruparlas en parejas). El recuerdo de las alas séxtuples de los serafines en Isaías (6, 2-3) podría haberle sugerido esta nueva instrumentación séxtuple: «con dos se cubrían su rostro, con dos se cubrían sus pies y con dos echaban a volar».*

Fuera cual fuera la fuente de su inspiración, Bach nos obsequia con la música más monumental que hemos oído hasta ahora para transmitir la majestuosidad de Dios, y lo hace con un tipo de esplendor bizantino o veneciano. Evidentemente, Bach pretendía que su *Sanctus* fuera cantado y tocado por una plantilla angélica dividida entre cinco grupos diferentes y, en el caso de los bajos vocales, héroes con pulmones de hierro capaces de imitar un repique gigantesco de campanas o el diapasón de un órgano. Con la continuación *Pleni sunt coeli*, sin embargo, nos devuelve a *terra firma*. Éste no es el mismo mundo de danzas campesinas en corro de su *Gloria*; es como si, en su lugar, un grupo de tenores hubieran sido arrojados dentro del círculo para celebrar la gloria de la

* Alternativamente, según Mellers, fue la visión de san Juan Crisóstomo la que pudo haberle servido de inspiración: esos «miles de arcángeles [...] que tienen seis alas, llenos de ojos y que se elevan hacia el cielo con sus alas, cantando, gritando, vociferando y diciendo "*Agios! Agios! Agios! Kyrie Sabaoth!*" ('¡Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los Ejércitos! ¡El Cielo y la Tierra están llenos de tu Gloria!')» (W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, *op. cit.*, p. 232). Tovey, por otro lado, ve el *Sanctus* como «casi drásticamente protestante [...] el propio Bach está marcando el tiempo a ángeles que agitan sus incensarios delante del trono, y ha olvidado por completo a los mortales sobrecogidos que están arrodillados en silencio ante el milagro que les confiere la inmortalidad» (D. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, *op. cit.*, p. 23).

creación de Dios mientras bailan un vigoroso *passepied*. La oscilación regular de los ritmos de una parte por compás se encuentra variada por medio de hemiolias y las escalas melismáticas para las líneas vocales apuntan a la posibilidad de delicados grupos (de tres veces tres) que comienzan con una síncopa y atraviesan la barra de compás antes de «corregirse» ellos mismos con un único y enorme arco y floreo.

Hay que admitir que la división de Bach de esta sección final de su Misa es ligeramente peculiar. Sin embargo, aun en esta última fase de su vida creativa, cuando le preocupaba mucho poder completar obras cíclicas y «especulativas», nunca concibió sus composiciones vocales y provistas de un texto como algo que quedara fuera de las posibilidades de la interpretación, aunque esto pueda haberse traducido en tener que restringirlas a unidades independientes más breves. Una ojeada a su partitura autógrafa revela que subdividió su Misa en una estructura física cuatripartita: *Missa* (en otras palabras, la pareja formada por *Kyrie* y *Gloria*), *Credo*, *Sanctus* y *Osanna/Benedictus/Agnus Dei*, la cual no se ajusta ni al Ordinario en cinco partes católico ni al uso luterano convecional. Como explica Robin A. Leaver, dentro de la liturgia luterana, los tres primeros segmentos podrían interpretarse de forma independiente, mientras que eso no sería posible con partes del cuarto.[22] El *Agnus Dei* podría interpretarse como un movimiento independiente (e incluso cantarse junto con el *Sanctus* durante la distribución del sacramento), pero el *Osanna* y el *Benedictus* no eran separables del *Sanctus*.

Está claro que cuando se interpreta la Misa en su totalidad, la división cuatripartita de Bach desaparece automáticamente. Pero, en el supuesto de que la obra se interprete seccionalmente, el *Sanctus*, con su centelleante conclusión de *Pleni sunt coeli*, puede valerse magníficamente por sí solo (al igual que hizo originalmente en 1724 y en algunas reposiciones posteriores), mientras que la secuencia final de cinco movimientos también conforma una unidad satisfactoria,

en la que su *Benedictus*—encerrado en una intimidad casi camerística por los coros del *Osanna*—se sitúa en el centro de un sándwich para doble coro. Aislar el *Sanctus* de este modo por motivos puramente funcionales no lo disociaba de la secuencia final, a la que se encuentra unido artística y estructuralmente y ligado temáticamente. Leaver confirma que la única razón de que las dos últimas secciones del manuscrito existan en esta forma es debido a la preexistencia del *Sanctus* independiente, y que deberían verse conceptualmente como una sola sección completa—*Sanctus/Osanna/Benedictus/Agnus Dei*—que forma un diseño simétrico similar a los de los dos primeros segmentos:

Sanctus
Osanna
Benedictus
Osanna
Agnus Dei

Los luteranos, con su respeto por las tradiciones musicales del catolicismo, podrían perdonar la referencia en el *Credo* a *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, siempre y cuando, en palabras del teólogo Johann Benedikt Carpzov, la «*ecclesiam catholicam* no se comprenda como la Iglesia papista romana [...] sino como la comunidad universal de santos [o creyentes]».[23]*

Ya sea por sí misma o, mejor aún, en contexto, esta secuencia final es fascinante y adecuadamente conclusiva. La técnica que adopta Bach en las cuatro secciones de la Misa—la de

* Esto implica que la denominación «Die große catholische Messe» (tal como fue catalogada en el inventario de bienes de Carl Philipp Emanuel Bach en 1790) denota «la universalidad del Ordinario de la Misa, compartido por igual por católicos y luteranos» (R. A. Leaver, «How "Catholic" is Bach's "Lutheran" Mass?», en Simposio Internacional en la Universidad de Belfast, *Discussion Book*, 2007, vol. 1, pp. 177-206).

contrastar coros y arias, movimientos en *stile antico* y otros en un estilo más contemporáneo, resaltando, polarizando incluso, los aspectos «públicos» y «privados» de la celebración eucarística—no se pone nunca de manifiesto de un modo tan claro. El principio mismo del contraste—tanto de sentido como de estilo—que ha caracterizado la música de la Misa hasta este momento se lleva ahora a unos extremos aún más marcados: se pasa de la dicha desenfrenada (*Osanna*) a una nostálgica búsqueda de serenidad (*Benedictus*) y a la sentida súplica (*Agnus*). Las dos arias—*Benedictus* y *Agnus*—son aún más íntimas y camerísticas que sus predecesoras en los anteriores movimientos y los coros que las flanquean son, si cabe, aún más opulentos (el *Osanna*, ahora para doble coro, a ocho voces y con la orquesta claramente dividida en doce voces reales) y elevan aún más el espíritu (el *Dona nobis pacem* final).

Cada una de las dos arias finales es emocionante. Al mostrar el empeño del peregrino por proseguir y completar el viaje de su vida, el *Benedictus* postula el tipo de dualismo que hemos encontrado antes en las cantatas. En la serena (y casi incorpórea) voz del tenor, Bach evoca el carácter «bendito» de «aquél que viene en nombre del Señor»; y, simultáneamente, en las angulosidades de la melodía de la flauta insiste en que el camino de la vida no es nunca llano (nos acordamos de *der saure Weg wird mir zu schwer*, al que puso música de una manera tan expresiva en el motete BWV 229, *Komm, Jesu, komm*). Hay momentos, por supuesto, de alivio en los que la flauta adopta un papel consolador: al igual que Virgilio cuando guía y protege a Dante en su viaje por el Infierno y el Purgatorio en los segundos dibujos en pergamino de Botticelli para la *Divina Comedia*, su melodía parece abrazar a su compañero de viaje.* En contraste con el *Benedictus*, el en-

* Se trata de un reflejo casi exacto de la dialéctica entre flauta y voz en la cantata para la Epifanía (BWV 123) de Bach, en la que, en el aria «Lass,

trelazamiento de voz y violines al unísono en el *Agnus Dei* es inextricable. Dado el trabajo que le costó—en una de sus ultimísimas composiciones vocales—reducir la música para una aria con una estrofa de ocho versos a otra con nada más que ocho palabras, Bach debe de haber tenido una muy alta opinión de la nostálgica aria para contralto «Ach, bleibe doch», de su *Oratorio de la Ascensión* (BWV 11), aunque es probable que ambas versiones se remonten a un original perdido. Bach descarta ligeramente más de la mitad del material de la cantata, pero añade cuatro nuevos compases para la primera entrada vocal (en canon con los violines) y ocho para la segunda, finalizando con un dramático calderón. Aquí vemos cómo vuelve sobre la figura suspirante—parejas ligadas de notas adyacentes—que oímos por primera vez en el *Kyrie I* y que reapareció para enriquecer la expresión del *Qui tollis,* el *Et incarnatus* y el *Crucifixus,* superpuesto sobre un ritmo regular similar e interrumpido en el bajo. Su mecanismo para inscribir esta impresionante música en el esquema global es un extremo y anguloso remozamiento del último *ritornello* instrumental, en el que los violines acaban tocando un Sol grave al aire. Constituye el enlace perfecto con el posterior *Dona nobis pacem,* que, en estricta práctica litúrgica, pertenece al texto del aria; pero, al separarlo de este modo, Bach parece insinuar un cambio en la manera de dirigirse a la Divinidad.

Incluso esta última pieza, el *Dona nobis* final, ha sido objeto de airadas críticas por parte de los musicólogos, que lo consideran juego sucio debido únicamente a que repite nota por nota el anterior *Gratias.* No hay razones para ello. La costumbre luterana de concluir el principal servicio con «Verleih uns Frieden gnädiglich», la versión de Lutero de la antífona *Da pacem, Domine,* tenía una larga raigambre. Al volver

o Welt, mich aus Verachtung», la flauta actúa como un ángel o compañero que brinda consuelo al bajo, que se siente miserable en su aislamiento, y le contagia una determinación y resolución renovadas.

a utilizar la música del *Gratias* como la coronación de toda la Misa, Bach estaba conectando con la tradición lipsiense de acabar la Eucaristía con una colecta de acción de gracias—«Wir danken dir»—tomada de la *Deutsche Messe* de Lutero, publicada en 1526. Un himno de agradecimiento se convierte así en una súplica universal de paz, seguida de una oración de acción de gracias. La decisión de Bach se ajustaba asimismo a los precedentes en el Dresde católico y justifica su lugar con una convincente naturalidad, al menos durante la interpretación. Mientras que, en el Ordinario de la Misa, el texto *Dona nobis* pertenece al *Agnus Dei* (llega al final de la tercera frase), en Dresde era habitual poner música a este texto con un coro conclusivo que incorporara un material derivado del *Kyrie* o del *Gloria.* Esto servía como un procedimiento que hacía las veces de recapitulación y de elemento unificador: compositores de Misas en Dresde como Caldara y Durante, a quienes Bach había estudiado, tenían como norma repetir la música de un movimiento anterior en el *Dona nobis*. Lo que también parece molestar a los puristas es lo que consideran una adaptación descuidada del texto: mientras que las dos frases del *Gratias* se ajustan a la perfección a los sujetos de fuga contrastados de Bach—(1) *Gratias agimus tibi* ('Te damos gracias...') y (2) *propter magnam gloriam tuam* ('... por tu gran gloria') (una transposición perfecta a partir de la cantata original que le sirvió de modelo, BWV 29, *Wir danken dir, Gott*)—, aquí hay una sola frase, *Dona nobis pacem,* que ha de repartirse entre los dos sujetos, un desafortunado error gramatical. Pero ¿lo es realmente?

Bach echa por tierra el argumento de sus críticos con la creación de un nuevo dualismo: *Dona nobis pacem*, seguido de una reordenación de las palabras, *pacem dona nobis*. El acierto de esta solución se manifiesta de inmediato en la interpretación: nada, sencillamente nada más que la música del *Gratias,* puede sonar en este momento, siempre y cuando, por supuesto, se introduzca el ajuste necesario en el esti-

lo y en la manera de expresar la segunda frase. Porque mientras que el anterior *propter magnam* era vigoroso y afirmativo, el *pacem dona nobis* es lírico y delicado, lo que sugiere un circunspecto comedimiento en su expresión vocal. Tal como corresponde a un ruego universal de paz, sus melismas se ajustan igualmente a *dona* ('da') y a *pacem* ('paz'). Los pasos sólidos como una roca del sujeto de fuga inicial, que tienen un inexorable impulso hacia delante en el *Gratias*—un presagio del final de la Sinfonía «Júpiter» de Mozart—, se suavizan y sus perfiles se alisan en el *Dona nobis*. En ambas versiones, Bach posterga la entrada de las trompetas y timbales, que representan al batallón final reclutado para reconocer la gloria de Dios (*Gratias*) y a los más imponentes y elocuentes demandantes de paz (*Dona nobis*). Se trata de una decisión inspirada.

Hagamos balance. Hemos identificado varios puntos de partida y quizá hasta cuatro puntos de puntuación que jalonan el desarrollo y la composición de la *Misa en Si menor*. Todo comienza con la *Missa* de Dresde de 1733 y luego está la hipótesis del «trauma de la guerra» que dio lugar a que se unieran los movimientos *Gloria* y *Sanctus* en las navidades de 1745. Esto se vio seguido de las últimas visitas de Carl Philipp Emanuel a su padre y la posibilidad (bastante remota) de interpretaciones parciales en Leipzig en 1749-1750. Ninguno de estos mojones al borde del camino constituye en sí mismo una prueba definitiva del momento preciso en que Bach decidió completar su Misa. Aunque es posible que el proyecto echara raíces en su mente muy pronto y que antes de completarlo sintiera que tenía que reeducarse en las técnicas del *stile antico* como paso previo a ponerse a escribir, también resulta concebible que necesitara una ocasión específica para centrar su mente y pasar al último estadio dentro del proceso de composición y asimilación.

La pieza final del puzle nos devuelve una vez más a Dresde. Se ha sugerido que podría haber visto una posible interpretación para su Misa en las celebraciones anticipadas de la inauguración de la nueva Hofkirche de Dresde.[24] La piedra angular se había puesto en 1739; y, a juzgar por una vista panorámica de Dresde de Bernardo Bellotto (conocido como Canaletto el Joven) pintada en 1748, la Hofkirche, con el campanario aún rodeado de andamios, estaba a punto de ser completada. ¿Fue ésta la ocasión que estaba buscando Bach? Si es así, se ve apoyada por las prisas febriles que resultan evidentes en la caligrafía torpe y trabajosa de la última sección de la Misa. Pero si su idea era presentarla a fin de que fuera interpretada como parte de las celebraciones de la dedicación de la iglesia, no habría de suceder tal cosa. Porque, además de sus problemas en la vista y de las dos operaciones de cataratas realizadas por el oculista inglés sir John Taylor en marzo y abril de 1750, se ha apuntado que Bach padecía una diabetes no tratada. Aunque se repuso poco después, sufrió un infarto el 20 de julio y, ocho días después, murió.

Entretanto, la Hofkirche no quedó finalmente completada hasta el año siguiente. Resulta irónico que finalmente, en el momento de su inauguración, se interpretase la *Misa en Re* de su viejo amigo Hasse, mucho más breve. Ya hemos visto cómo el *Symbolum* de Bach podría tener contraída una cierta deuda con las Misas de Zelenka. Esto no es nada comparado con la estrecha dependencia de Bach que muestra Hasse, especialmente en el comienzo del *Credo* y en el *Et incarnatus* de su *Misa en Re*. Forkel nos dice que «Hasse y su mujer, la renombrada Faustina [...] [acudieron] también varias veces a Leipzig y admiraron los grandes talentos [de Bach]».[25] Quizá Hasse había visto al fin y al cabo las primeras secciones de la *Missa* allá por 1733, en el momento de su presentación. En sus posteriores visitas a Bach en Leipzig, Hasse habría podido examinar, o cabe la posibilidad incluso de que los oyera, los segmentos posteriores de la *Misa en Si menor*

de Bach. Como un avezado profesional, Hasse se encontraba en la posición ideal para darse cuenta de que, una vez que estuvo completada, Bach había conseguido formular un recorrido exhaustivo y una síntesis única de lo que él consideraba lo mejor de su propia música religiosa, así como la de sus predecesores y contemporáneos; en suma, que era insuperada e insuperable. Al mismo tiempo, podría haber visto la Misa de Bach como una práctica partitura de trabajo que se adecuaba a las mil maravillas a la interpretación. La única cosa que le faltaba era un juego de partes completo. Pero dejar pasar una prestigiosa oportunidad para dar a conocer su propia música no era algo que encajara con el estilo de Hasse. ¿Fueron sus referencias a ella en su *Misa en Re*, y en una posterior *Misa de Réquiem* que escribió cuando se produjo la muerte de su patrono, Federico Augusto II, en 1763, gestos conscientes de homenaje y de la deuda que tenía contraída con Bach?

Nada de esto excluye la posibilidad de que, si Bach hubiera vivido el tiempo suficiente para dirigir o presenciar una interpretación completa de su Misa, por ejemplo en Dresde en 1751, habría seguido revisando e introduciendo en ella cambios. Porque, al contrario que un científico que repite sus experimentos para conseguir que su trabajo sea irrefutable—y con el propósito de conseguir exactamente los mismos resultados cada vez—, Bach no tuvo la oportunidad de someter su Misa a unas pruebas equivalentes. Verla, por tanto, como un objeto estático, un compendio y un depósito de los pensamientos y acciones humanos de un solo hombre, incluso como una absoluta afirmación de su fe comparable a la que se halla en sus dos Pasiones, no es más que una posible cara de la moneda. La otra es verla como parte de un proceso perfecto de autocorrección y autodefinición que nunca alcanzó—quizá nunca *podría* alcanzar—un estado definitivo. Sólo en la interpretación puede liberarse y saborearse la movili-

dad esencial de significado que se contiene dentro de su música. Y, sin embargo, la Misa de Bach puede resistir, y ciertamente resiste, las repetidas «pruebas» a que es sometida en la interpretación. Fue compilándola a lo largo del tiempo, integró en ella algunas de sus ideas musicales más antiguas y luego la concluyó de una manera tan inefable—en una demostración más de su «hábito de la perfección»—que ésta podría haber sido su manera de decir: «Ahora me voy de este planeta; mi trabajo está hecho. Os dejo aquí con una idea pura y hermosa, y la expresión de esa idea es mi regalo al mundo, y mis ancestros también forman parte de ella»: una especie de *Nunc dimittis*, en otras palabras.

Pero por las reacciones de su hijo Carl Philipp Emanuel, y de sus discípulos Agricola y Kirnberger, podemos colegir que la admiración que a todos ellos les inspiraba la «Gran Misa» del maestro era más técnica y teórica que estética o filosófica. La verdad es que el entorno cultural que Bach dejó tras de sí en el momento de su muerte no estaba aún preparado para el grado de independencia de pensamiento y concepción del que él hizo gala en esta obra. Nosotros somos sus sucesores y los beneficiarios de su visión. Cada nueva interpretación no supone más que el último punto en el desvelamiento continuado e ininterrumpido de la obra.

La interpretación es un acto físico creativo, que consigue la completitud y plasmación provisionales de una obra musical sólo como consecuencia de haber sido «re-compuesta» o «repintada» en ese instante determinado. Parte de nuestro papel como intérpretes es hacer señas al oyente, atrayéndolo hacia un entorno receptivo, de tal modo que tenga conocimiento de la construcción y desarrollo del acto creativo en que nosotros estamos implicados. Y aquí resulta importante distinguir entre los materiales de la interpretación—los instrumentos, ya sean «modernos», «convencionales» o «de época»—y las personas que los tocan. Quienes hemos aprendido a tocar o a dirigir instrumentos de época y hemos escuchado lo que pueden

decirnos, pensamos, por supuesto, que tenemos muchas más oportunidades de volver a entrar y habitar el mundo sonoro de Bach de lo que resultaba posible cuando comenzamos hace treinta y cinco años o más. Un grupo de instrumentos de época tocados por virtuosos expertos—toda una orquesta, nada menos, acompañando a cantantes solistas igualmente consumados salidos de un coro—lleva aparejado un elemento colosal de emoción y energía. La interpretación se convierte entonces en un rito comunitario, construido sobre la complicidad y la confianza; que todos los participantes estén dispuestos a ajustar y empastar es algo que debe estar presente para lograr el objetivo y para que se plasme esa visión compartida.

El papel fundamental del director es identificar y transmitir esa visión a todas las personas involucradas. Necesita saber en cada momento hacia dónde se encamina la música; y tiene que ser capaz de transmitir a cada músico cómo encaja cada una de las líneas individuales dentro del esquema global. Tiene que asegurarse de que las antenas de todos están operativas y son capaces de reaccionar ante cada nuevo impulso en cualquier momento, aunque fomentando al mismo tiempo la libertad necesaria para que todos, pero especialmente los instrumentistas y cantantes solistas, contribuyan a la interpretación. La clave radica en mantener el pegamento de la música, y en lograr que todas y cada un de las notas suenen apremiantes y frescas. Conseguir la sensación de que nos encontramos atrapados en una experiencia compartida resulta crucial para la potencia y el impacto de este proceso recreativo.

A veces no se consigue y se pierde una preciosa oportunidad; como músicos no logramos entonces capturar a los oyentes o involucrarlos como participantes, no simplemente oyendo, sino «recibiendo» y respondiendo. Pero cuando efectivamente lo logramos—cuando la destreza técnica adecuada para superar incluso los retos más difíciles de Bach deja de ser un problema, cuando el calibrado de la plantilla vocal e instrumental es el óptimo, cuando se consigue una coordinación del estilo, un ajuste de los timbres y una comprensión mutua del papel que desempeña cada uno—, ése es el momento en que puede empezar realmente la interpretación.

Bach, en la amplitud de su visión, comprendió (y nos reveló) su concepción del universo como un todo armonioso; sin embargo, componía en una época en la que la ruptura de la unidad social estaba ya muy avanzada y las antiguas estructuras de la religión estaban viéndose rápidamente socavadas por los pensadores de la Ilustración. Por revelador que haya demostrado ser el trabajo reciente de musicólogos en su esfuerzo por rastrear la procedencia diversa de la Misa y por revelar cada vez más signos de haber sido reciclada a partir de composiciones anteriores, todo ello lleva aparejado cierto peligro: podía dejar reducida la música de Bach a un puñado de influencias, a una colección de partes que son menos que el todo; mientras que es precisamente su capacidad para transformar material y amalgamarlo a fin de dar lugar a nuevos modelos, y su voluntad y coraje para dar forma a un lenguaje propio, al margen de las modas, lo que resulta una fuente constante de inspiración en la *Misa en Si menor.* Si no somos conscientes de esto corremos el riesgo de ignorar la fuerza motriz que se esconde tras ella: la determinación de Bach no simplemente para imitar los gestos de la fe, ni para interpretar la doctrina por medio de música de su propia invención, sino para ampliar el espectro mismo de las posibilidades de la música y, por medio de esta exploración, explicar el mundo en que vivió y muchas otras cosas que lo trascendían. Aun para las mentes escépticas y agnósticas, la *Misa en Si menor* de Bach irradia una espiritualidad reconocible y poderosa, que no se basa en la ortodoxia de un credo, por extraño que esto pueda parecer. Su arte celebra el fundamental carácter sagrado de la vida, una conciencia de lo divino

y una dimensión trascendente como un hecho de la existencia humana. Interpretarla guarda relación con el drama de descubrir la revelación inscrita en cada movimiento, y se halla indisolublemente unido a su estilo personal: el poeta interior que se esconde en los recovecos de su contrapunto. Por encima de todo, como músico no puedes nunca permitir que sea prosaico, que avance pesadamente, en otras palabras: tiene que danzar. En última instancia, su estilo es también visión. Un juicio erróneo del estilo llevará aparejada la pérdida de la visión.

Dirigir su Misa es llenarse de una tremenda sensación de expectación: cuando te embarcas en un viaje con y a través de su música sabes que vas a estar expuesto a un grado de conciencia mucho mayor de lo habitual: del papel de la música, de su capacidad para afectar y cambiar las vidas de las personas, de su poder para reflejar e incluso mitigar el modo en que responden las personas a los acontecimientos contemporáneos. Luego, cuando te acercas a la recta final de esta gran aventura y las trompetas se elevan una vez más para anunciar la llegada a casa, te das cuenta de que la última plegaria por la paz de Bach, *Dona nobis pacem*, es tanto una invocación como una resonante confirmación de la inmanencia de la música.

14
«EL VIEJO BACH»

> Pero el hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo éste reúna los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible: todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual chocan y que guarda la llave de su progreso.
>
> CLAUDE LÉVI-STRAUSS,
> *Lo crudo y lo cocido*
> [Traducción de Juan Almela]

Bach, el epítome de un músico que se esforzó durante toda su vida y que finalmente adquirió el «hábito de la perfección», fue un ser humano absolutamente imperfecto, algo que no solemos tolerar en uno de nuestros héroes. La hagiolatría que lo ha seguido durante los últimos doscientos años revela una renuencia generalizada a aceptar la complejidad y las contradicciones del temperamento artístico y se ha esgrimido para impedir que pudiera verse la verdadera personalidad de Bach: su yo cotidiano, el yo que vivió al lado, debajo y dentro de la narración de su manera de hacer música, que no tenía absolutamente nada de ordinario. A lo largo de este libro ha sido una constante sugerir modos en los que interactuaron su personalidad y su mente creativa, y cómo perfección e imperfección coexistieron de este modo en la vida de Bach, al margen de cuánto se esforzara él por conseguir una piedad y una virtud como ser humano que se correspon-

dieran con la perfección armónica de su música.* Seguimos percibiendo signos de desorden dentro de su vida profesional y de su conflictiva actitud hacia la autoridad, pero también de su relación cordial y con espíritu generoso con sus alumnos y sus colegas músicos. Lo más importante de todo, tenemos música que rebosa de «ideas ingeniosas e inusuales» (como nos dice el *Nekrolog*), aunque se mantiene siempre enraizada en un orden dado y en la verdadera proporción. Salimos de oírla o interpretarla deslumbrados por el comedimiento autoimpuesto combinado con una vivacidad cosquilleante que nos mantiene en vilo en todo momento.

Esto se aplica por igual tanto a la música de su última década, que conoció la finalización de la *Misa en Si menor*, la *Ofrenda musical* y la casi finalización de *El arte de la fuga*, como a sus años de Weimar (1708-1717), que fueron testigos de su encuentro seminal con la música de Vivaldi y del comienzo del proyecto del *Orgel-Büchlein*. Sin embargo, al echar la vista atrás, cuando se encontraba ya al final de su vida, Bach podría haber identificado la década 1723-1733—la que se halla enmarcada por su su nombramiento como *Cantor* de la Thomasschule y la entrega de su *Missa* al elector de Sajonia—como la de los mayores retos y la más productiva. Realizó un esfuerzo supremo para hacer realidad su *Endzweck*, que le hizo lanzarse al reto de componer ciclos de cantatas religiosas completos para los tres primeros años (o, como mucho, cuatro), y luego, en 1729, magullado y exhausto, se retiró a la comodidad y la independencia del café. Como vimos, para él se trató de mucho más que un simple cambio de ubicación para hacer, valorar y escuchar música: coincidió con un importante cambio social, desde el ambiente cuasifeudal de la iglesia luterana, con su jerárquica planificación de los asientos, a un lugar en el que las distinciones sociales desempeñaban un papel secundario y donde la *intelligentsia* de clase media de la ciudad podía reunirse y conversar con menos formalismos. Se trató de un momento crucial y decisivo en la vida cultural e intelectual de una ciudad del centro de Alemania como Leipzig.

* Dada su amistad y su estrecha colaboración compositiva con su primo Johann Gottfried Walther, las posibilidades de que Bach se hubiera mostrado de acuerdo con él en que «la buena Armonía surgirá no sólo cuando se compone conforme a reglas artísticas, sino sobre todo cuando se utiliza en prácticas virtuosas y que agraden a Dios» (*Praecepta der Musicalischen Composition*, 1708, vol. 1, p. 1). El fracaso de conseguir esto en la práctica, y la discrepancia extremadamente habitual entre los ideales y la conducta humanos, es un tema que se encuentra abordado en sus cantatas (véase, por ejemplo, Capítulo 12, p. 672).

Cuando consideramos que, durante los tres primeros años como *Thomascantor*, Bach dedicó todas sus energías al servicio de las iglesias de Leipzig, nos convencemos de que lo impresionante de su logro es su absoluta determinación. A pesar de todas las restricciones que se encontró en su camino, de la oposición, las críticas y la apatía pública a que hubo de hacer frente, nada era demasiado difícil, ni ningún precio demasiado alto, cuando se trataba de hacer realidad ese objetivo fundamental. Sólo cabe sacar una conclusión: que la creación de ese corpus de música religiosa, único en la historia de la música, podía haber sucedido únicamente en aquel momento, en aquel lugar y en medio de aquellas circunstancias. Apenas debería sorprendernos, por tanto, descubrir que una persona tan extraordinaria, al llegar a su madurez, viera las posibilidades no sólo en las nuevas combinaciones contrapuntísticas, sino también en el momento histórico preciso en que habría de llevarlas a cabo, y que se dispusiera activamente a acometer su realización.

En momentos anteriores de su carrera, no poseía claramente el rango, la experiencia, el marco estructural y estilístico, ni las oportunidades para llevarlo a cabo plenamente. Si hubiera permanecido en Cöthen (una corte calvinista), el

proyecto no habría llegado nunca a concretarse. Si hubiera aceptado la oferta de Halle en 1713, podría haber sufrido la misma suerte que su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, y haberse visto allí envuelto en una controversia sectaria. En el mundano Hamburgo, sus energías, al igual que sucedería más tarde con las de su segundo hijo, Carl Philipp Emanuel, podrían haberse resentido al quedar minadas por las obligaciones administrativas y por la necesidad de difundir su música por las iglesias de la ciudad con menos medios incluso que en Leipzig. Allí se habría convertido asimismo en una presa fácil de las burlas sardónicas de Johann Mattheson y otras personas amigas de las modas y defensoras del moderno estilo *galant*. En el cautivador y católico Dresde, con su *Capelle* ricamente pertrechada, no habría sido libre de crear e interpretar la sucesión de cantatas sacras luteranas que sí había llevado a término en Leipzig. No, tenía que ser en esa ciudad provinciana y de espíritu bastante mezquino, desmedidamente orgullosa de su pura ortodoxia luterana, de su distinguida sucesión de *Cantoren* y de sus momentos esporádicos de gloria cosmopolita. Todo esto se había hecho a pesar de la semidisfuncional distribución de poderes (imperial, municipal y religioso), a pesar de la fosilizada estratificación social de Leipzig—quizá no peor que en otros lugares de Alemania, pero sí mucho mejor documentada—y, como sabemos ahora, a pesar de una situación punto menos que impracticable dentro de la estructura de poder de la Thomasschule.[1]

Éste era también el último momento posible, al norte de los Alpes, para que la música sacra plasmara un exhaustivo reflejo del ciclo de las estaciones, con sus recordatorios aún visibles del calendario agrícola y sus festividades, sus actividades específicas en función del tiempo y del clima, y sus rituales precristianos. Era la última vez que Lutero podía hablar—vicariamente, pero con autoridad—a su rebaño sin un disentimiento generalizado. Tenía que ser entonces, en esa década.

Un poco más tarde, y la propagación del pensamiento ilustrado por el centro de Alemania podría haber reducido ya la intensidad del celo creativo de Bach al tiempo que las puertas de la moda empezaban a cerrarse para él y dejarlo fuera.

Lo que resulta tan emocionante de la plasmación de su *Endzweck* por parte de Bach desde mediados hasta finales de la década de 1720 es su capacidad para producir obras de una luminosa inteligencia, más profundas y mucho más complejas de lo que le exigía cualquier contrato, y a veces con un gran coste personal. Al hacer esto estaba dando forma ante los ciudadanos de Leipzig a música de una calidad y congruencia que ellos apenas se merecían. Podría haber tenido una vida muy cómoda, por supuesto, si hubiese optado, como Telemann, por dedicarse a la ópera y a escribir agradable pero poco exigente *musique de table* y *fugues légères*. En cambio, en lo que Alex Ross describe como una suerte de furia creativa,[2] Bach experimentó con todos y cada uno de los aspectos de la forma cantata, creando en su segundo ciclo un punto de referencia, un paradigma de cómo la música puede servir como una elocuente meditación sobre la lectura del Evangelio del día, y negándose a elegir la opción fácil de reelaborar piezas anteriores, ya fueran suyas o de otros. En la música de esta década estuvo volcado constantemente en la tarea de hacer explícito su sentido del mundo y de los demás seres humanos: se convirtió en una extraordinaria fusión de exégesis de las Escrituras y comentario social. Una obra inmensa de un drama musical religioso como la *Pasión según san Mateo*, cuya belleza podría haberse pensado en la época que se hallaba «oscurecida por un exceso de artificio»,[3] puede actuar como un prisma que nos permite ver todo el arcoíris de vida que Bach pone a nuestra disposición. Vista de este modo, parece decir: «Así es como podría vivirse el mundo: ahora id y vividlo de este modo».

Es absolutamente posible que el creciente desencanto de Bach con las cantatas en la década de 1730 naciera de una sensación de que la comunidad de creencia que había compartido otrora con su congregación estaba deshaciéndose y que, por el motivo que fuera, él no estaba consiguiendo ahora dejar su impronta. Como ya hemos visto, había creado un escenario para las cantatas de sus primeros tres ciclos que era a la vez imponente e íntimo, el producto de un grado inusual de interrelaciones entre forma, texto e ideales. Mientras que nosotros podemos maravillarnos de la disparidad existente entre el provincianismo del contexto litúrgico y una música que muestra cada vez más los signos de un atractivo casi ilimitado, no fue así como vieron las cosas sus primeros oyentes. Ése sería el motivo de que Bach diera la espalda a la ambición de su vida, ahora que ya—podría haberse dicho a sí mismo—había evolucionado y concluido de forma natural y que la edificación del prójimo se veía comprometida si ese prójimo ya no estaba equipado o no se sentía inclinado a escuchar su música ni a comprender lo que tenía que decir. Las acusaciones oficiales de que fue objeto en esta década—cuando, en esencia, estaba haciendo una «huelga de celo»—pueden interpretarse no tanto como un signo de algún tipo de indiferencia hacia sus responsabilidades (no digamos ya de una pérdida de fe personal) sino como una protesta por el modo injusto en que el concejo, el consistorio y el rector de la escuela estaban tratándolo, y su resignación a que las cosas no cambiaran, ya que nunca lo harían mientras permaneciese en Leipzig. Estamos manifiestamente ante un músico municipal que sigue satisfaciendo (con creces) las exigencias de su puesto, pero que en un momento dado decide perseguir su propio programa artístico en constante evolución. Aceptar la dirección del *collegium musicum* en 1729 fue uno de esos pasos, previsible por lo demás, puesto que ya mantenía estrechos vínculos con la mayoría de sus miembros. A partir de entonces, durante

toda la década de 1730, Bach supervisó una extensa serie de conciertos públicos, y se encontró por primera vez en Leipzig como el principal foco de atención en cuanto el auténtico *Director Musices* de la ciudad.

Ahora empieza a desaparecer de la vista el Bach compositor e intérprete de cantatas religiosas y abre por primera vez las puertas a las obras de otros compositores. Los asistentes a la iglesia ya no saben, y quizá ni siquiera se preocupan de hacerlo, si interpreta obras de Telemann, Stölzel o de su primo Johann Ludwig Bach, y los libretos con los textos que se ponen a la venta no les dicen qué es lo que están escuchando. Compárese esto con los conciertos en el café, en los que el público puede ver de cerca quién es el responsable, aun en el caso de que, como parte de una multitud de oyentes entusiastas, los asistentes se encuentren esparcidos por diferentes salas interconectadas. Tienen libertad para levantarse, moverse, quedarse de pie en la entrada y realizar comentarios sobre la música y los músicos en el estilo de una refinada academia de *cognoscenti.* El papel de Bach desde mediados hasta finales de la década de 1730 abraza un mundo cada vez más profano: el Leipzig urbano en los umbrales de la Ilustración.

En esas ocasiones en que regresa a la composición de cantatas sacras, Bach despliega no sólo su antigua pericia, sino también una nueva y suprema maestría y fluidez de estilos. La manifiesta facilidad con que, por ejemplo, transforma en 1738 una *serenata* bipartita (BWV 30a) con un texto de Picander en una cantata para la festividad de san Juan Bautista resulta muy elocuente. Todo en BWV 30, *Freue dich, erlöste Schar*, es fresco y dichoso, desde su inusual construcción de dos estrofas instrumentales de ocho compases, ambas repetidas, a su tema sincopado y sus tresillos, que nos hacen pensar en el *boogie*, y todo el conjunto genera una energía y efervescencia colosales a la manera más brillante y ceremonial de Bach. En la elección de sus cuatro arias encontramos una encantadora gavota para contralto, flauta y violines con sor-

dina, con la cuerda grave en *pizzicato*. Incluso para una congregación muy habituada después de quince años a su costumbre de introducir gavotas y *bourrées* en su música religiosa, la absoluta frescura y la serena elegancia deben de haber causado asombro y, cabe confiar, provocado alguna sonrisa en sus primeros oyentes. Constituye la perfecta réplica a cualquiera que pudiera afirmar que, aun durante un solo instante, Bach es pesado o aburrido.

Desde mediados hasta finales de la década de 1730 siguió puliendo su segundo ciclo de cantatas, en las que añadió un gran número de nuevas indicaciones interpretativas; también amplía sus reflexiones sobre la vida de Cristo con la composición de su (perdida) *Pasión según san Marcos* (BWV 247) y tres oratorios: para Pascua, Navidad y la Ascensión. En torno a la misma época escribió cuatro Misas breves (BWV 233-236), confinadas al *Kyrie* y el *Gloria,* y adecuadas, por tanto, para poder utilizarse en la liturgia luterana. Al valerse de movimientos escogidos de sus cantatas religiosas, Bach estaba reconociendo que tenían allí su lugar, aunque los sentimientos expresados en ellas podrían constituir ahora una barrera para algunos oyentes. Así que las recicló, quizá con la esperanza de que la música pudiera tener un atractivo más amplio en su forma modificada como parte de la Eucaristía. Dirigir la cuarta de estas Misas (BWV 235 en Sol menor) reforzó mi convicción de que la demarcación o separación convencional de géneros en la obra de Bach induce a confusión. Más allá de querer economizar cuando decide reciclar obras que de lo contrario se habrían olvidado, Bach muestra en la *Misa en Sol menor* algunas de las diversas maneras en que pueden multiplicarse sus ideas o células musicales después de surgir de algún tipo de concepción previa.

Nunca te cansas de Bach en esta vena: todo es vivo, concentrado e infatigable. Cuando estudiaba esta Misa, me pareció útil tener ante mis ojos la cantata que había servido de modelo para cada movimiento a fin de estar seguro de no perderme un solo gesto o inflexión. Pero enseguida me di cuenta de que constituía un error imponer un modelo expresivo descartado a un organismo que se ha constituido de nuevas: es evidente que la nueva criatura adopta sus propias formas y, como siempre, la tarea consiste en percibirlas, o «leerlas». En cualquier caso, Bach raramente trasplanta de una manera obvia o con un propósito obvio. Como hacia el final de su vida estaba cada vez más preocupado por una búsqueda de formulaciones a modo de resumen, lo cual comportaba una autocorrección perpetua, resulta inútil buscar un único significado en obras concretas: deberíamos intentar seguir todo el espectro de significados que comprenden.*

Como encomios oficiales, los textos de las cantatas son por regla general intrascendentes, más pobres incluso que los de las cantatas sacras. De los aproximadamente veinte movimientos profanos individuales que acabaron encontrando acomodo en el *Oratorio de Navidad*, ninguno muestra la brillantez de la técnica de la parodia de Bach mejor que la primera aria de todas, «Bereite dich, Zion» ('Prepárate, Sión, con dulce cariño'). En el original (un *dramma per musica*,

* Por ejemplo, Bach hace una redada en BWV 187 para sacar tres de los movimientos centrales para el *Gloria,* todos ellos arias; pero donde podría haberse predicho que utilizaría el himno de agradecimiento de la fiesta de la cosecha para el *Gratias,* no sucede así y lo utiliza para el *Domini Fili,* y elige en su lugar la música un tanto excéntrica (lo cual resulta muy apropiado en su contexto original para la vacilación de los discípulos «¿Qué comeremos, o qué beberemos, o con qué ropas nos vestiremos?») para el *Gratias.* Pero el trasplante o reelaboración más impresionante se reserva para el coro conclusivo *Cum sancto spiritu.* Aquí recurre al coro inicial de BWV 187. Este colosal movimiento canónico (más tarde fugado) se entreteje con un despliegue de invención muy adecuado para el tiempo de la cosecha (el texto del Evangelio hace referencia a alimentar a los Cuatro Mil). Motivos que fueron inspirados por el tema de la cosecha—parejas de oboes en semicorcheas por grados conjuntos que sugieren cómo ondea el maíz movido por la brisa, mientras que la cuerda aguda ilustra el movimiento de una hoz—parecen hallarse perfectamente en su entorno natural en su nuevo contexto de una *laudatio* al Espíritu Santo.

BWV 213/ix), la atmósfera es de indignación, ya que Hércules reprende a la Lujuria («Nunca te escucharé ni te reconoceré, depravada Lujuria»), mientras que en el oratorio, a pesar de que las notas son idénticas (a excepción de diferentes diseños en las ligaduras y el añadido de un oboe d'amore), sirven para pintar una pieza delicada, casi erótica, que exhorta a Sión a prepararse para la llegada del Mesías. Piden a gritos ser tocadas de una manera totalmente diferente.

Al teórico Gottfried Ephraim Scheibel le gustaba hacernos creer que el efecto de la música en los oyentes es el mismo independientemente de su procedencia, el teatro o la iglesia: «música religiosa y profana no tienen distinciones en lo que atañe al movimiento de los afectos».[4] Ojalá fuera tan sencillo. Los comentarios de Scheibel se refieren a la emoción más que al significado (ambos se funden, naturalmente) y «Bereite dich, Zion» contiene suficientes elementos personales—cambios de palabras, articulación y un estilo de ejecución implícito—para que tenga un efecto diferente en el oyente. El texto dicta, por supuesto, la interpretación musical; pero debido a su mayor familiaridad, no podemos deshacernos de las asociaciones de la versión navideña y ser totalmente objetivos cuando escuchamos el original. Como sucede con la música programática, una vez que sabemos qué se supone que va a pasar con *x*, tendemos a oírlo de ese modo, mientras que si fuéramos a oírlo inocentemente y por primera vez, no habría nada externo que condicionara nuestra respuesta.

En estas obras también evolucionó el modo de Bach de tratar musicalmente los textos, en parte gracias a su experiencia de componer Pasiones. Muestra una nueva renuencia a sentirse atado por un único significado para las palabras de fórmulas que se plasman con una notación idéntica; el propósito y el carácter han cambiado, aunque hayan seguido siendo técnicamente las mismas. Hemos visto cómo Bach se inspiró en el fértil acoplamiento de palabras y melo-

día por parte de Lutero, y habitualmente ajustaba el flujo y reflujo de los arreglos de sus corales, no sólo para subrayar los acentos verbales, sino a veces para hacer deliberadamente caso omiso a fin de permitir que palabras claves se quedasen grabadas en el oyente, aun cuando eso supusiera ignorar flagrantemente el ritmo de otras.

A lo largo de todo el *Oratorio de Navidad* descubrimos nuevas maneras en que Bach aborda sus corales. Mientras que sus primeras armonizaciones de corales destacan por su fuerte perfil melódico, su curso métrico uniforme y sus decididas progresiones acórdicas, y más tarde por un movimiento armónico más rico y por fascinantes disonancias de paso, ahora parecen surgir con mayor naturalidad a partir de la intersección de voces—de la conducción de voces, en otras palabras—y transmiten una sensación incluso más fuerte de una proporción y un equilibrio justos. También aquí nos sorprende una mayor calidez, como si Bach hubiera descubierto nuevas maneras de esculpir cuatro voces individuales, cada una de ellas imbuida de una belleza melódica intrínseca, y de tejerlas conjuntamente para crear la armonía completa más expresiva. Al llegar a la colusión más natural entre palabras, melodía y armonía, Bach—sentimos—podría haber suscrito la descripción que hizo William Byrd de la relación que él mismo mantenía con los textos religiosos: «En estas palabras, como he aprendido mientras lo probaba, hay una fuerza tan oculta y escondida que, al pensar en las cosas divinas y reflexionar sobre ellas diligente y seriamente, todos los números más apropiados surgen como si nacieran de ellas mismas y se ofrecen libremente a la mente que no se halla indolente o inerte».[5]

El *Oratorio de Navidad* de Bach es un compendio de toda esta evolución de sus estilos y enfoques durante las décadas de 1730 y 1740.* En cierto sentido, se trata de una oportu-

* Lo mismo podría decirse de BWV 769, las *Variaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»*, que, en palabras de David Yearsley, son «tan-

na refutación de las engañosas dicotomías de Johann Adolph Scheibe de naturaleza frente a arte (o artificio), y verdad frente a confusión. Al intervenir en nombre de Bach en la disputa con Scheibe (véase el capítulo 7, pp. 344, 345), su antiguo alumno Lorenz Mizler defendió que, aunque la música de Bach solía estar más cuidadosamente elaborada que la de los demás compositores, cuando sentía esa inclinación, se encontraba perfectamente capacitado para componer «de acuerdo con el gusto más novedoso» (*nach dem neusten Geschmack*) y que Bach conocía perfectamente bien cómo «adecuarse a sus oyentes».[6] Pero ése no era realmente el quid, podría haber replicado Scheibe. A pesar de que podría decirse que Bach estaba mostrando en los últimos tiempos más amenidad (*Annehmlichkeit*, la misma de la que Scheibe le acusó de carecer) que en el pasado, el cargo se mantuvo: que seguía oscureciendo la belleza de su música con un exceso de artificio. ¿Era verdaderamente capaz de «desprenderse de la

to *galant* como enormemente complejas, enigmáticas y, sin embargo, de una claridad desprovista de toda ambigüedad en sus intenciones expresivas» (D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, p. 120). Mientras que la costumbre de Bach de añadir compases e incluso movimientos enteros cuando preparaba sus colecciones para que fueran publicadas ha sido bien conocida para los biógrafos durante algún tiempo, la investigación que ha llevado a cabo Ruth Tatlow de la construcción del *Oratorio de Navidad* ha producido, por otra parte, descubrimientos sorprendentes. Ha mostrado que, al tomarse la molestia de crear un «paralelismo proporcional inaudible al añadir compases y movimientos a música que ya era excelente», Bach introdujo tres proporciones a gran escala 2:1 dentro de una estructura de 3.645 compases (véase R. Tatlow, «Collections, Bars and Numbers: Analytical Coincidence or Bach's Design?», en *Understanding Bach*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 37-58). El contexto metodológico de sus descubrimientos y lo que la autora ve como «la relevancia y la moralidad motivacional en la palabra "Armonía" en el tiempo y en el lugar en los que vivió Bach» es el tema de su último libro, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge, Cambridge UP, 2015. Agradezco a la doctora Tatlow que me enviara en su momento un «aperitivo».

carga de *res severa* en aras del *gaudium*», y hacerlo de un modo sistemático?[7] De ser ese el caso (y sería una persona imprudente quien infravalorara la capacidad de adaptación de Bach), él no era el tipo de persona que hacía de ello un espectáculo. Algo parecido a esto debía de esconderse detrás de la afirmación de Forkel de que «Él [Bach] creía que el artista podía formar al público, pero que el público no podía formar al artista».[8]

Durante su última década, Bach se apartó cada vez más de las disputas en la Thomasschule que habían arruinado sus quince años anteriores, sin un solo indicio de entendimiento con el rector Johann Adam Ernesti. Tanto él como Anna Magdalena habían pasado por episodios muy serios de enfermedad, pero debió de consolarse con la noticia de que sus dos hijos mayores estaban bien encaminados hacia el éxito y la fama: ya eran conocidos como el Bach «de Dresde» (Wilhelm Friedemann) y el Bach «de Berlín» (Carl Philipp Emanuel), mientras que él mismo se había convertido simplemente en «el viejo Bach».[9] Se había esforzado enormemente en la educación musical de todos sus hijos. El orgullo y la alegría por los logros de los dos mayores, sin embargo, quedaron neutralizados por la vergüenza que le procuró el tercero, Johann Gottfried Bernhard, a quien Bach se refería como «mi (¡ay! descarriado) hijo». Como organista en Sangerhausen, Bernhard había contraído serias deudas (repitiendo la misma conducta que le había costado su trabajo en Mühlhausen después de poco más de un año) y había huido. En su aflicción, Bach escribió a las autoridades: «Debo sobrellevar mi cruz con paciencia, y confiar a mi indisciplinado hijo sólo a la misericordia de Dios, pues no dudo que Él oirá mis afligidas súplicas». En un tono algo defensivo, añade: «Confío plenamente en que no me imputaréis la mala conducta de mi hijo, pero aceptad mi convicción de que he hecho todo lo que un

verdadero padre, cuyos hijos están muy cerca de su corazón, se ve obligado a hacer para fomentar su bienestar». Sin embargo, declinó pagar las deudas de su hijo hasta que le fueron demostradas.[10] Sin que lo supieran ni su padre ni el concejo, Bernhard se había matriculado como estudiante de Derecho en la Universidad de Jena, a unos ochenta kilómetros al sur. Murió allí consumido por la fiebre el 27 de mayo de 1739 a la edad de veinticuatro años.

Alcanzamos a tener raros vislumbres de la situación doméstica en el hogar de los Bach en sus últimos años gracias a dos fuentes que se encontraban en el seno de la familia. Carl Philipp Emanuel dijo a Forkel que, aunque su padre no tenía tiempo para una extensa correspondencia, sí disfrutaba, en cambio, de «más oportunidades para hablar personalmente con las buenas personas, ya que su casa era como un palomar [*Taubenhaus*] e igual de llena de vida. La relación con él era agradable para todo el mundo y a menudo muy edificante. Dado que nunca escribió nada sobre su vida, las lagunas son inevitables».[11] Junto con Anna Magdalena, Bach mantenía un hogar abierto: «ningún maestro de música solía pasar por este lugar sin conocer a mi padre y sin que él le oyera».[12] Entre los invitados figuraron varias lumbreras de la vida musical alemana contemporánea, entre ellos Jan Dismas Zelenka, Johann Quantz, Franz Benda, Johann Adolph Hasse y su mujer, la diva Faustina Bordoni, y los dos Graun (Johann Gottlieb y Carl Heinrich). Las ejecuciones musicales en casa incluían las ocasiones en que regresaban los hijos mayores: sabemos, por ejemplo, que en agosto de 1739 Wilhelm Friedemann «estuvo aquí durante más de cuatro semanas y lo oímos en varias ocasiones en nuestra casa junto con los famosos laudistas de Dresde, los señores Weiss y Kropffgans».[13]

La fuente para esta información es Johann Elias Bach (1704-1755), nieto de Georg Christoph, el hermano mayor del padre de Johann Sebastian, el autor de la cantata *Concordia* (véanse p. 114 y la lámina 6), una persona absolutamente decente que ejerció de secretario de Bach y de tutor de los tres hijos pequeños de 1738 a 1742, alojado en su misma casa. No puede haber sido siempre fácil para Johann Elias llevar a cabo las instrucciones de su tío, ya que podían traducirse en perseguir a acreedores recalcitrantes o personas que se habían llevado prestada música, pero que no la habían devuelto. Se vio obligado incluso a negar a Johann Wilhelm Koch el 28 de enero de 1741 el préstamo de una cantata para bajo solo: «Mi primo lamenta no poder enviarla; ha prestado las partes al bajo Büchner, que no las ha devuelto. No va a permitir que la partitura salga de sus manos, porque ya ha perdido varias después de enviárselas a otras personas».* Si hacía una excepción, Bach se tomaba la molestia de calcular el coste exacto del franqueo y a las solicitudes de ejemplares impresos, aun viniendo de un pariente y amigo tan íntimo como Johann Elias, respondía con un recordatorio de cuál era el precio de venta.[14] En otra ocasión, Johann Elias escribió:

> Estaría encantado de regalar a mi honrado primo una botella del licor hecho con levadura y unos pocos, *nota bene*, claveles amarillos para nuestra honrada tía [Anna Magdalena], una gran experta en jardinería. Sé con seguridad que esto le procuraría un gran placer y me congraciaría aún más con ambos, por lo que vuelvo a rogarlo.[15]

Más tarde Bach acusó recibo de «seis hermosísimas plantas con claveles [...] ella valora este regalo inmerecido mu-

* Seis años después de la partida de Johann Elias, el enfado de Bach se hace patente en una carta que escribió él mismo al posadero Johann Georg Martius, de Leipzig, que se había llevado prestado uno de sus claves: «Mi paciencia ya ha llegado a su fin. ¿Cuánto tiempo piensa que debo esperar para recuperar mi clave? Han pasado dos meses y nada ha cambiado. Lamento escribirle esto, pero no puedo hacer otra cosa. Debe devolvérmelo en buen orden, y dentro de cinco días, o de lo contrario no seremos amigos nunca más» (BD III, n.º 45c; NBR, pp. 233-234).

cho más que los niños sus regalos de Navidad y los mima con tanto cuidado como el que se da habitualmente a los niños a fin de que no se marchite ni uno solo».[16] Bach estaba buscando constantemente regalos para Anna Magdalena, según Johann Elias. En un viaje a Halle en 1740, nos dice, Bach había quedado impresionado por el «agradable canto» de un pardillo en posesión del *Cantor* Hille, y dado que Anna Magdalena era «una especial amante de este tipo de pájaros», Johann Elias recibió el encargo de preguntar si su dueño estaría dispuesto «a renunciar al pájaro cantor para dárselo a ella a cambio de una suma razonable».[17]

A finales del verano de 1741, la devoción de Johann Elias se vio sometida a una severa prueba cuando Anna Magdalena cayó enferma mientras Bach se encontraba visitando a Carl Philipp Emanuel (que había sido nombrado recientemente acompañante en la corte de Federico el Grande de Prusia): «Sentimos perturbar su vacación con esta noticia desagradable—escribió—, pero no sería correcto ocultársela, y estamos seguros de que nuestro querido *Herr* Papá y primo no se enfadará con nosotros». Bach estaba, de hecho, a punto de salir de Potsdam cuando recibió una segunda carta, más apremiante:

> Estamos en la más profunda angustia por la creciente debilidad de nuestra querida *Frau* mamá. Durante las pasadas dos semanas ha tenido poco más de una hora de descanso por la noche, ya que es incapaz tanto de estar tumbada como de levantarse. La noche pasada estaba tan enferma que me llamaron para que fuera a su habitación y, para nuestro profundo pesar, realmente pensamos que íbamos a perderla. Nos sentimos obligados, por tanto, a enviarle la nueva con la mayor urgencia, a fin de que pueda acelerar su viaje y aliviarnos a todos con su regreso.[18]

Afortunadamente, Anna Magdalena se recuperó y en el mes de febrero siguiente (1742) dio a luz a su última hija, Regine Susanna, que sobrevivió hasta la vejez.

Al retomar el contacto con la quinta del 85 cuando ya son todos sexagenarios, los encontramos en diferentes estados de salud y creatividad. Händel ha cambiado fructíferamente la *opera seria* italiana por los oratorios dramáticos en inglés, Rameau ha pasado de teórico musical a convertirse en el más destacado compositor de ópera de Francia. Domenico Scarlatti, elegante y afable como siempre, vive en su propio mundo privado y sigue deleitando a sus oyentes con la excéntrica brillantez de su mente musical. Mattheson está sordo, pero se muestra incansable y sigue siendo polémico, mientras que Telemann simplemente sigue y sigue. ¿Cuál de ellos continúa escribiendo óperas a mediados de siglo? No resulta sorprendente que el primero en haberlo dejado, allá por 1718, sea Domenico Scarlatti, desesperado por alejarse del género que definía el mundo de su padre, Alessandro. La última ópera de Mattheson data de 1723, el año en que Bach empezó a ejercer como *Thomascantor*. Telemann (menospreciado en una ocasión por Kuhnau como un mero «músico de ópera», pero a quien acudían en masa todos sus estudiantes de Leipzig) aún tiene una ópera más en la recámara (su decimoséptima, *Don Quichotte, der Löwenritter*, de 1761), aunque con la Ópera de Hamburgo ahora cerrada su producción musical ha decaído un poco entre 1740 y 1755. Con setenta y cuatro años, tras haber dejado su afición de cultivar geranios (según Ulrich Siegele[19]), vuelve a dedicarse a la composición musical remunerada, quizá para mantener a su segunda mujer adecuadamente vestida, y, tras experimentar una nueva racha de creatividad, empieza a escribir otra vez oratorios y cantatas.*

* Esta afición de Telemann la conocía muy bien Händel, que le escribió el día de Navidad de 1750 (los dos compositores mantuvieron durante toda su vida una correspondencia de un tipo que se encuentra notoriamente ausente en la vida de Bach): «Si su pasión por las plantas exóticas, etc., pudiera prolongar sus días y mantener el entusiasmo por la vida que le es natural, ofrezco con verdadero placer contribuir a ella de alguna manera. En consecuencia, le envío como regalo una caja de flores, que

Se atribuye a Telemann la composición de treinta y un ciclos de cantatas (o 1.043 cantatas individuales). En su época las admiraron tanto Scheibe como Mattheson por su expresión y armonía. *Deidamia* será la última ópera de Händel (su cuadragésimo segunda, compuesta en 1741). Aunque sus achaques y sus ojos siguen provocándole molestias, sobrevivirá nueve años a Bach. En 1750 aún habrá de componer dos de sus más grandes oratorios dramáticos: *Theodora* (1750) y *Jephtha* (1752). El conde de Shaftesbury escribe en febrero de 1750 que nunca lo ha visto «tan sereno y bien [y] de tan excelente humor [...] dándose el gusto de comprar varios hermosos cuadros, especialmente un gran Rembrandt, que es ciertamente excelente».[20] Pocos meses más tarde, Händel parte para el continente por última vez y resulta herido en un accidente de su carruaje entre La Haya y Haarlem, lo que retrasa la llegada a su ciudad natal de Halle hasta pocas semanas después de la muerte de Bach, de modo que los dos hombres no llegaron jamás a conocerse.*

Rameau, por su parte, en 1750 acaba de traspasar únicamente el punto central de su carrera operística: aún habrán de llegar catorce años más en los que seguirá componiendo, con dos obras importantes (*Les Paladins* y *Les Boréades*) y trece *actes de ballet* individuales. De la quinta del 85, tan sólo Rameau muestra un celo comparable a Bach para afirmar su

---

los expertos me aseguran que son muy selectas y de una rareza admirable. Si no están diciendo la verdad, tendrá [al menos] las mejores plantas de toda Inglaterra y la temporada del año es aún la adecuada para llevar flores» (citado a partir de la traducción inglesa de D. Burrows, *Handel*, Nueva York, Oxford UP, 2001, p. 458).

* Una contribución anónima aparecida en 1788 en la *Allgemeine Deutsche Bibliothek* (casi con certeza de Carl Philipp Emanuel Bach) realizaba una comparación de Bach y Händel, en la que su autor sugiere que Händel «no se atrevía a compararse con J. S. B. en este terreno» (BD III, n.° 927; NBR, pp. 400–409 ; DVO, p. 181),; otro tanto le había sucedido a Louis Marchand en Dresde allá por 1717 (véase el capítulo 6, p. 295).

independencia dentro de las convenciones aceptadas. Con Rameau esto se considera a veces un asunto de vino nuevo en odres viejos: el espíritu de la modernidad encajado en las rígidas estructuras de la *tragédie lyrique* francesa, pero suavizadas por la novedosa tactilidad de las líneas y la extrema sutileza y fluidez de ritmo. La música es ligera y ágil, rebosante de vitalidad y transparencia, y un contrapeso de la enorme densidad de la *étoffe* musical. Eso no logra explicar la deslumbrante originalidad de su lenguaje musical, ni el abismo entre la notación y los verdaderos sonidos que representa, como las *notes inégales* y la profusa ornamentación, cosas que desconcertaban incluso a los músicos de mayor talento cuando se encontraban con ellas por primera vez. Otro elemento es el modo psicológicamente penetrante y agudo en que Rameau explora la emoción humana desde el interior de la acartonada sucesión de convenciones operísticas. Si se lo compara con Lully o Gluck (uno como representante del pasado, el otro del futuro), Rameau queda fuera de su alcance en punto a sustancia musical, interés y brillantez. Si se aleja su música de su contexto escénico (una bendición, como podrían pensar algunos), aún puede seguir cobrando vida, comunicando gesto y movimiento teatral a la mente del oyente aun en una sala de conciertos. Esto no es muy diferente del modo en que las Pasiones de Bach pueden evocar una multiplicidad de imágenes teatrales cuando se presentan en interpretaciones con un despliegue de imaginación en iglesias o salas de concierto. Tienen la capacidad de cautivarnos gracias a la personalización del drama humano. Irónicamente, es Bach, más aún que Rameau o que Händel, quien anticipó los modos en que el drama musical se liberaría del anquilosante protocolo operístico y de este modo lograría habitar en el mismo aire en el que pronto habría de respirar Mozart.*

* Durante una conversación, Robert Levin utilizó una metáfora interesante para el modo en que algunos compositores alcanzan su cenit para

En la música de las dos últimas décadas de Bach se encuentran por doquier signos de fuerza mental y tenacidad: en la energía que dedicó a que sus mejores obras para teclado fueran publicadas, como el tercer y el cuarto volumen de su *Clavier-Übung*, y en la laboriosa gestación de la obra que podría haber concebido como su quinto volumen, *El arte de la fuga*. No deberíamos dejarnos confundir por ninguno de los últimos signos de la meticulosa revisión que llevó a cabo y rechazarlos como una suerte de tarea doméstico-musical, y menos aún como una prueba de un declive de su creatividad. Todo lo contrario. Las horas de trabajo en reclusión que pasó corrigiendo diminutos detalles del contrapunto (al tiempo que se aseguraba de que todo podría ser tocado por dos manos sobre un teclado) continuaron incluso cuando la obra ya estaba en planchas. Según su alumno Johann Philipp Kirnberger, Bach tenía la costumbre de decir: «Debe ser posible hacer todo» (*es muss alles möglich zu machen seyn*).[21]

Sin embargo, llegó un momento en el que le resultaba casi imposible hacer nada. En la primavera de 1749, aproximadamente un año después de que hubiera posado para el segundo retrato de Haussmann, podemos ver signos de deterioro en su caligrafía. Padecía una enfermedad no diagnosticada, quizá una diabetes que venía de antiguo, conectada con dolores en los ojos, pero la única prueba fehaciente con

luego empezar a decaer en algún momento: logran una especie de enfoque perfecto, como el cilindro que permite enfocar de una cámara (dado que la lente se encuentra dentro del cilindro, todo el enfoque necesita realizarse por medio del mecanismo de deslizamiento; y una vez que se ha encontrado el enfoque adecuado, el cilindro y la cámara se bloquean firmemente), y luego, después de conseguirlo, no pueden resistirse a dar unas cuantas revoluciones más, con lo cual incurren en el exceso o la exageración de uno u otro tipo. Cita a Mozart cuando consigue ese enfoque perfecto en *Las bodas de Fígaro,* aunque luego lo perdería quizá en partes de *La flauta mágica* y *La clemencia de Tito.* Resulta notable que con Bach, al igual que sucede con Rameau o Händel, no parezca producirse una disminución equivalente en la calidad de sus últimas obras.

que contamos se cifra en el deterioro de su caligrafía en torno a esta época. Enseguida se corrió la voz. Ya fuera como una medida de precaución, o como un ejemplo de los tejemanejes llevados a cabo en secreto, el burgomaestre de Leipzig, Jacob Born, informó de la enfermedad de Bach al conde von Brühl, el primer ministro sajón, que vio una oportunidad para promover—o, dicho con más precisión, para librarse de Bach—a su director musical en Dresde, Gottlob Harrer. Tras la «recomendación» de von Brühl al concejo de Leipzig—poco menos que una orden procedente de la corte de Dresde—, Harrer viajó a Leipzig, se le hizo una audición a puerta cerrada en la sala de conciertos de Los Tres Cisnes, fue aplaudido y regresó a Dresde con la documentación solicitada por von Brühl, quien le aseguró que si se producía «dicha eventualidad [la muerte de Bach] no se le pasaría por alto».[22] A pesar de que fuera habitual y se considerara aceptable tantear a posibles sucesores en vida del titular del puesto, Bach debió de sentir que había sido despellejado vivo. Luego, poco tiempo después, se recuperó. Tuvo la fuerza suficiente para responder al desprecio con la interpretación, el 25 de agosto, de BWV 29, *Wir danken dir, Gott*, una de sus más grandiosas cantatas conmemorativas para las elecciones anuales del concejo de la ciudad, quizá tocando él mismo la virtuosística parte de órgano de su *sinfonia* inicial. No sólo estaba dando las gracias por su recuperación tras su reciente enfermedad, sino proclamando también públicamente la autoridad de Dios por encima de cualesquiera pretensiones mundanas. Fue una respuesta apropiada al reciente desaire y una demostración soberbiamente desafiante a las autoridades del concejo allí congregadas y a los representantes de la corte de Dresde de que seguía aún en pleno dominio de sus facultades artísticas.

Sin embargo, en torno a la misma época, cuando todavía se encontraba especialmente vulnerable, Bach se arriesgó a sabotear su propia paz de espíritu al reaccionar de un modo

impulsivo ante un incidente que no tenía nada que ver con él. De la batalla que libraba dentro de sí mismo vuelve a asomar el lado menos edificante de su personalidad, la misma que hemos rastreado a partir de su infancia: su carácter batallador en defensa de su prestigio profesional y una tendencia a reaccionar de manera exagerada y a recurrir a hacer las cosas bajo cuerda. Doce años después de su primer enfrentamiento público con Ernesti (véase capítulo 6, pp. 313, 314), Bach seguía dándole vueltas (la tensión entre los dos hombres nunca disminuyó realmente) y ahora fue él quien se metió en un nuevo lío. A finales de 1749 se dejó arrastrar dentro de una disputa similar que se produjo a unos ochenta kilómetros de distancia, en Freiberg, entre un antiguo alumno (Johann Friedrich Doles, que más tarde le sucedería en segunda instancia como *Thomascantor*) y Johann Gottlieb Biedermann (rector del *Gymnasium*). Biedermann, en el papel de Ernesti, había publicado un texto en el que se burlaba de la música como una distracción que corrompía a los jóvenes y una intrusa inoportuna en el plan de estudios de la escuela. Sin ningún tacto, lanzaba sus andanadas a los músicos en general, con ataques a su carácter moral y esgrimiendo una cita de Horacio, que los metía en el mismo saco junto con «bayaderas, curanderos y sacerdotes miserables».[23] Esto provocó toda una conmoción en el mundo musical alemán. Mattheson, enardecido, habría de escribir no menos de cinco ensayos denunciado a Biedermann como «un profesor obcecado, un triste oponente y un impío profanador del arte musical».

En este punto, con sus viejas heridas aún supurando, Bach tuvo una intervención poco meditada desde la barrera. Con su vista incapacitada ya para escribir extensas cartas polémicas, convenció a un antiguo alumno, Christoph Gottlieb Schröter, para que hablara en su nombre, igual que había hecho Magister Birnbaum durante la disputa con Scheibe en 1738-1739. Schröter aceptó y envió su refutación a Bach, dejando que él se encargase de la impresión. Pero parece ser que Bach, en connivencia con el editor, modificó y aderezó el artículo de Schröter (lo cual lo irritó considerablemente), con la esperanza de que «el sucio oído [*Dreck-ohr*, un juego de palabras con *Rec-dor,* tal como se decía en el dialecto sajón] del rector se limpiara y fuera más apto para escuchar música».[24] Para Mattheson esto suponía ir demasiado lejos: Bach había utilizado «una expresión abyecta y repugnante, indigna de un *Capellmeister*; una pobre alusión a la palabra *Rector*».[25] Aunque la referencia era al rector Biedermann, pocos en el pequeño mundo de la música religiosa habrían dejado de captar la asociación implícita con Ernesti. A Bach le había salido el tiro por la culata. ¿Se lamentó de haberlo hecho cuando recordó un pasaje que había subrayado en la Biblia de Calov: «¿Por qué provocarte irritación a ti mismo? [...] Esas personas no te oirán y si te abres camino a la fuerza despotricando es posible que incluso empeores las cosas»?[26] Aun ahora, cuando su desencanto con el yugo semanal que padecía en la Thomasschule lo tenía al borde de la desesperación, Bach no cejaba y seguía explorando lo mejor que podía (a pesar de sus problemas de visión) nuevos mundos de sonido y los últimos confines del contrapunto. Contamos con muy pocos hechos fiables para continuar, pero sería sólo el descubrimiento casual de nuevos documentos lo que podría modificar la imagen provisional que nos hemos formado en nuestra imaginación de los últimos años y actividades de Bach. Una carta recientemente encontrada, fechada el 27 de febrero de 1751, escrita por un antiguo *Thomaner*, Gottfried Benjamin Fleckeisen, constituye un buen ejemplo. Esperaba ser nombrado *Cantor* de Döblen, una pequeña localidad a medio camino entre Leipzig y Dresde, y Fleckeisen se refiere a sus nueve años como un Alumnus de la Thomasschule y sus cuatro años como prefecto del *Chorus Musicus*. Afirma que «durante dos años completos» se vio obligado a «interpretar en servicios celebrados en las dos principales iglesias de Santo Tomás y San Nicolás y obligado a dirigir en lugar del *Ca-*

pellmeister, y sin gloria, pero siempre lo llevé a cabo honorablemente».[27] Antes de sacar sólidas conclusiones de esta sorprendente afirmación, necesitamos establecer a qué dos años está refiriéndose Fleckeisen (¿en algún momento entre 1742 y 1746, pero posiblemente más tarde aún?) y, por ejemplo, si había discutido con Bach (es extraño que no lo mencione por su nombre). Si Bach le había dejado realmente las riendas y se había ausentado durante un período de dos años, ¿se debió a que estaba ausente en sus viajes, desencantado o demasiado enfermo para continuar, o una combinación de las tres cosas? O, cambiando de escenario, ¿fue Ernesti como rector, o quizá el inspector de la escuela, exasperado por el comportamiento errático de Bach, quien puso a Fleckeisen a cargo de las interpretaciones? Si su afirmación tiene algún fundamento, mostraría bajo una luz muy diferente la prematura decisión del concejo de hacer una audición a Harrer para que ocupara el puesto de Bach.

La comparación realizada en el capítulo anterior entre Bach y Rembrandt ponía de relieve una diferencia importante en el modo en que podría considerarse que uno y otro se valieron de su arte como un reflejo de su propia personalidad. Al retratarse a sí mismo en una posición central, como si fuera la persona que estuviera a punto de empezar el linchamiento de san Esteban, Rembrandt insiste en que reparemos en él: como un participante atribulado, quizá, aunque manifiestamente al tanto del crimen. En esos primeros autorretratos, cuando está dando un sesgo engañosamente positivo a su respetabilidad social y su riqueza, Rembrandt está pintándose *a sí mismo* bajo aspectos diferentes para que todo el mundo lo vea. Incluso entonces no se coloca nunca en el centro del escenario de una manera tan ostentosa como hizo Durero en su tercer y más audaz autorretrato (1500). En él, tanto la mirada frontal como la simetría facial idealizada son inmensamente

llamativas y ligeramente inquietantes. Lo que lo salva del orgullo desmedido y la blasfemia en su semejanza identificable al instante con Cristo es la idea (basada en Génesis 1, 26) de que, dado que el hombre ha sido creado a semejanza de Dios (*Ebenbildlichkeit*), resulta adecuado que deba haber semejanzas inmediatamente reconocibles entre los dos. El teólogo de origen alemán Nicolás de Cusa (1401-1464) había dado la vuelta a la antigua enseñanza escolástica sobre la *imago Deus* al sugerir que el artista, que debe su talento a Dios, puede legítimamente intentar reproducir la obra de Dios y compartir la creatividad divina, y que las creaciones del artista se realizan a imagen del principal Hacedor. Dios, a su vez, actúa como un pintor en el modo en que genera autorretratos vivos en forma de hombres. Ésta era una idea que otorgaba legitimidad a la concepción de Lutero de sus actos creativos como los de un *Deus artifex*, en la tradición de la imitación retórica clásica. Al utilizar los materiales básicos del pigmento sobre una tabla de madera, el pintor podía erigirse en un *secundus Deus*, un segundo Dios.[28] La inscripción que colocó Durero en la parte delantera de su cuadro, justo al lado de sus ojos, afirmaba que él, Alberto Durero de Núremberg, se había retratado a los veintiocho años de edad, «con los colores apropiados o imperecederos [la expresión latina *propriis coloribus* permite ambas lecturas]».* La afirmación, por tanto, era que estos pigmentos durarían y, dado que así lo han hecho

* *Albertus Durerus Noricus | ipsum me propriis sic effin | gebam coloribus aetatis | anno* XXVIII. Hay también un signo oscuro detectable en el iris izquierdo, un reflejo de luz que ha atravesado los barras en forma de cruz del vidrio de una ventana. Se atribuye a Durero la invención de esta técnica y la utilizó en varios de sus cuadros. Más allá del evidente paralelismo entre esa imagen y la idea del ojo como una ventana que da al alma, se encuentra el modo extraordinario en que Durero inscribe en sus ojos el signo de la Cruz: así, su mirada que se asoma al mundo, incluso las miradas que intercambia con el espectador de su cuadro, pasa por este símbolo por antonomasia del mundo cristiano. Agradezco esta observación al doctor Reinhold Baumstark.

durante los últimos quinientos años, la pretensión de Durero no era una fanfarronería huera.

El innovador concepto del arte de Durero, con una fuerte conciencia de su propia identidad, encontró expresión dos siglos después en la vida y las obras de Bach. También él, podríamos decir, está planteando constantemente la pregunta *Quis ut Deus?* ('¿Quién es como Dios?'). Sin embargo, en su caso, los resultados—la permanencia, la fama póstuma y el grado de universalidad—son, en todo caso, aún más extraordinarios. Pero cuando buscamos autorretratos explícitos en Bach, esto demuestra ser más difícil de discernir, al menos inicialmente.

Algunos compositores clásicos, Gustav Mahler por ejemplo, consiguen inscribir en su música una especie de autorretrato, que abarca sus personalidades en todas sus vicisitudes; esto, a su vez, se aloja en la imaginación del oyente. La repetida inserción de su nombre por medio de las notas musicales en la última parte de su vida es en Bach más autorreferencial que autorreveladora. Sin embargo, en varias ocasiones en el curso de este libro me he referido a momentos en los que Bach permite que se deslice la máscara y su personalidad salga a la luz en su música, momentos en los que percibimos sus numerosos estados de ánimo: su intenso sufrimiento, sus creencias apasionadas, pero también sus luchas con la fe, sus accesos de furia, su rebelde veta subversiva, el placer que le provoca la naturaleza o su dicha sin límites ante la creación de Dios. Debemos admitir, por supuesto, que fue un maestro en la creación de un amplio espectro de *Affekte* y se encuentra, por tanto, perfectamente legitimado para preguntar si el estado de ánimo es simplemente simulado: ¿constituye un verdadero reflejo de lo que podría haber estado sintiendo en ese momento (o almacenado o padeciéndolo desde hacía tiempo) cuando lo evoca por medio de sonidos, y se trata verdaderamente de un medio para que nosotros podamos detectar y definir su personalidad? Esto es más difícil de determinar debido al grado extraordinariamente alto de artificio claramente audible y al modo tan prominente en que la música de Bach expone su propia brillantez y complejidad, en vez de estar supeditada a un código externo como la «doctrina de las pasiones» (*Affektenlehre*), que reconocía la expresión de un único *Affekt* unificado y «racionalizado» por cada movimiento de una composición.* Como el mundo emocional de su música es tan rico en comparación, por ejemplo, con las descafeinadas afectaciones de Telemann y la ausencia de un decidido impulso armónico, tenemos una sensación mucho más fuerte de la propia naturaleza de Bach impresa en la música, con una personalidad tridimensional que tomamos por la suya propia.

Nos hallamos en territorios tentadores, que nacen de un mundo de sentimiento subjetivo y, en última instancia, indemostrable. Sin embargo, tratados con cautela, nos proporcionan un puente que sirve para abarcar las huellas de la personalidad de Bach que creemos poder detectar en su música y esas verdades históricas que podemos establecer sobre la naturaleza de su personalidad. También deberíamos ser cautelosos y evitar que una imagen divina que podríamos superponer a Bach nos impidiera ver sus luchas artísticas y nos hiciera rechazar de plano los relatos anecdóticos que cuentan cómo perdía los estribos con los músicos, o se arrancaba la peluca y luego la pisoteaba, porque todo esto podrían

* Lo más probable es que una aplicación generalizada de una doctrina como ésta y del método afín de las figuras musicales (*Figurenlehre*) fuese mucho más irregular en la Alemania de Bach de lo que pensaron en otro tiempo pioneros como Arnold Schering («Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18 Jahrhundert», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, vol. 21, 1908). El enorme incremento en la reciente disponibilidad de materiales originales consultables en línea en Internet se ha traducido en que tratados poco conocidos de los siglos XVII y XVIII están proporcionando a los modernos estudiosos oportunidades para reexaminar los materiales primarios y para que los intérpretes dependan menos de las antiguas panaceas.

ser ciertamente cosas que vieron sus propios hijos en la olla a presión en que se convertían a buen seguro los ensayos de las cantatas semanales con los *Thomaner*.

No cabría esperar que semejantes episodios figurasen en la versión de la primera parte de su vida que el propio Bach transmitió a sus hijos, y a través de ellos a Forkel, su primer biógrafo, y que él mismo remozó para dar un sesgo más favorable a su personalidad.* Además, algunos de sus recuerdos eran quizá demasiado dolorosos de rememorar, aunque encajan por completo con la irascibilidad que a veces—unida a su texto—expone su música. Bach tenía recuerdos indelebles de su primera infancia y seguramente meditó largamente sobre el significado de aquellos hechos; pero es improbable que transmitiera muchas de estas informaciones a sus hijos o, de lo contrario, habríamos tenido noticia de ello. Al igual que Mark Twain, que vivió padecimientos semejantes en su niñez—un padre moribundo, una hermana muerta, dos hermanos muertos y sermones dominicales «integrados casi exclusivamente por fuego y azufre»—, es posible que Bach quisiera evitar explorar asuntos espinosos de un modo identificablemente personal.†

* K. Sabbagh, *Remembering Our Childhood: How Memory Betrays Us*, Nueva York, Oxford UP, 2009, defiende que «todo recuerdo, al margen de la edad en que se fije o rememore, es poco fidedigno». «Es desconcertante comprobar que nuestros relatos, sentimientos o recuerdos del pasado se reconstruyen con el paso del tiempo, y que hacemos historia al tiempo que avanzamos». Entonces, ¿para qué es la memoria? Según sugiere Sabbagh nos permite adaptarnos a las condiciones de nuestro entorno: en otras palabras, está diseñada no para ser precisa sino para ser útil, de tal modo que recordamos cosas que nos resultan útiles, y nuestros cerebros contienen un aparato diseñado para moldear recuerdos y convertirlos en relatos útiles, como dar, por ejemplo, una interpretación favorable a nuestras luchas terrenales en pos de la mejora personal, o el autodidactismo en el caso de Bach, por más que se base esencialmente en la verdad y la realidad (o quizá no del todo, «pues la memoria es falsa y se vende al mejor postor»).

† La muerte del padre de Twain—el segundo de dos golpes tremendos—no le dolió sin más; acabó con su confianza e incluso con su esperanza de que la vida tenía sentido. A pesar de que es posible que la infancia de Twain se desarrollara de un modo diferente de la de Bach, fue la pérdida, el dolor y la pena lo que no tenía sentido para él: «Uno de los misterios de nuestra naturaleza—escribió en su autobiografía—consiste en que un hombre, sin la más mínima preparación, pueda recibir un mazazo como ése y seguir vivo». Thomas Powers cuenta (*London Review of Books*, vol. 33, n.º 9, 28 de abril de 2011) que Twain fue un niño profundamente impresionable y poseía recuerdos indelebles. «La pluma estaba en su mano y el recuerdo era demasiado intenso para contenerse ni un minuto más. Twain pensaba continuamente en las personas y los hechos de toda su vida, no sólo de su infancia, y reflexionaba sobre su significado». Se refiere al olfato de Twain para el tufillo de la hipocresía: «lo percibía de inmediato, igual que un Jack Russell terrier se lanzaría al cuello de un gatito maullando», una descripción que podría aplicarse igual de bien a Bach en los lamentos de sus cantatas. En 1889, Twain escribió a un amigo que demasiadas cosas habían escapado a su ira: «Arden dentro de mí; y no dejan de multiplicarse [...] pero ya no pueden decirse nunca. Y además, requerirían una biblioteca, y una pluma calentada en el infierno».

A pesar del predominio de la familia y del clan, la abrumadora impresión que sacamos de Bach es la de una persona esencialmente privada, recluida sobre sí misma, que volcó su energía, tras la muerte de sus padres, primero en sus deberes escolares y luego en su música. La persistente presencia de la muerte en su vida—de padres, hermanos, su primera mujer y, luego, de tantos de sus propios hijos—puede haberle conducido a una tendencia a recluirse o a ser cauteloso emocionalmente basada en su experiencia de que amar comporta intrínsecamente el riesgo de perder. Por otra parte, sería posible defender que para la posteridad, e incluso para él, la muerte de su padre, por demoledora que fuera en su momento, podría haber sido lo mejor que le pasara nunca a Bach. Lo puso al cuidado de su hermano mayor, un hombre de talento (y que parece haber sido un músico más sofisticado que su padre, un *Stadtpfeifer*), y preparó el camino para su educación mucho menos provinciana en el norte de Alemania, una oportunidad que se le habría negado si hubiera acabado ejerciendo de aprendiz de su padre en Eisenach.

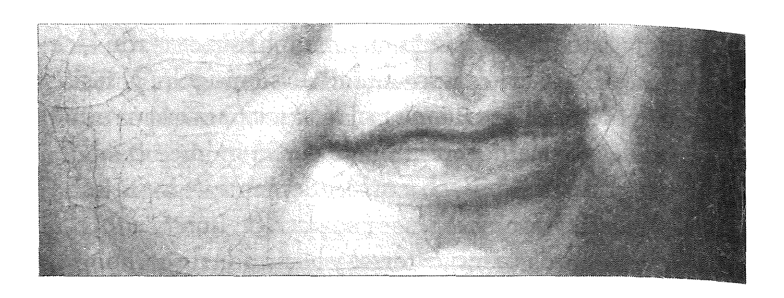
Al reconocer la humanidad de Bach empezamos a ver qué parecido era a nosotros. Si renunciamos a los intentos de explicar su genio (como un don divino, o como el resultado de la genética o la educación), obtenemos algo más rico: una sensación de conexión, así como una idea más matizada, con más «grano», de cómo se crea su música y una pista de por qué debía tener un impacto emocional tan profundo en nosotros. Quizá la música dio a Bach lo que la vida real, en muchos aspectos, no podía darle: orden y aventura, placer y satisfacción, una mayor fiabilidad de la que podía encontrarse en su vida cotidiana. Estaba ahí también para completar esas experiencias que, de lo contrario, podrían haber existido únicamente en su imaginación: una compensación en parte de esas estimulantes aventuras que se le negaron a él pero no a Händel, cuyos viajes a Italia le proporcionaron una fuente tan fértil de inspiración. Bach encontró seguridad aferrándose a una estructura regular, a la proporción y los números, y al calendario. Fue un rasgo que adoptó una forma concreta, y que ganó ímpetu, después de que cumpliera cincuenta años, por medio de su dedicación casi obsesiva a la genealogía y los árboles familiares.

¿Cuánto de todo esto logró transmitir Haussmann cuando pintó su segundo retrato formal de Bach en 1748? (Véase la lámina 19). Buscamos signos de la animación que encontramos en la música: queremos que Bach se abalance sobre nosotros, como un hombre fogoso, exaltado, cuyas proezas creativas empujaron la música hacia nuevos territorios mientras él hacía caso omiso u orillaba los triviales obstáculos de su puesto de trabajo. No recuerdo haber sacado una impresión de este tipo en mi niñez: mi recuerdo es el de un *Cantor* que observaba con una mirada severa, impasible y ligeramente intimidante. Sin embargo, al volver a ver el retrato en Princeton después de casi sesenta años, me quedé sorprendido por la astucia con que Haussmann había captado facetas contrapuestas de la personalidad de su modelo: la seria y la sensual. Siempre nos fijamos en los ojos para encontrar la información más fiable y pertinente. En el momento en que dividimos el rostro de Bach horizontalmente—por el caballete de la nariz, por ejemplo—, se percibe una frente alta, levemente hundida (aunque tersa) y la mirada de un hombre grabada con las penalidades de la vida: cejas muy pobladas, cuencas de los ojos poco profundas, ojos asimétricos y párpados ligeramente caídos.*



Su mirada es intensa pero mucho más viva de lo que yo recordaba. (Otro rasgo en el que no había reparado nunca anteriormente es que sus cejas parecen crecer o se han peinado en la dirección equivocada: hacia el caballete de su nariz). En la mitad inferior de su cara la atención se dirige hacia el orificio nasal derecho más ancho, la forma peculiar de su boca plegada en los extremos, los labios carnosos y una parte inferior de las mejillas que sugiere que le gustaba comer y beber, como dan a entender los documentos que han llegado hasta nosotros.

* Su tendencia a caer estaba causada quizá por una enfermedad hereditaria de los ojos llamada blefarocalasia, un signo de esa debilidad muscular de la que ya se nos alerta en el *Nekrolog*: «Su vista algo débil por naturaleza, debilitada aún más por el insólito celo con que se entregó al estudio», lo que podría remontarse a esas copias nocturnas realizadas de manera ilícita en casa de su hermano.



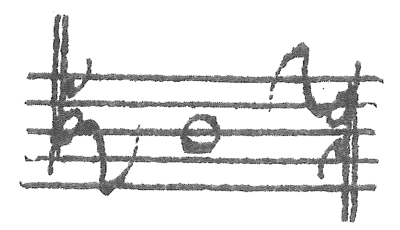
La impresión global es la de alguien mucho más complejo, matizado y, sobre todo, *humano* que la postura formal de una figura pública parecería permitir, e infinitamente más asequible que el hombre del anterior retrato de Haussmann, donde su mirada es la de un político anodino y corpulento.* En su mano derecha, Bach sujeta una página de música—un *Canon triplex à 6 voc.*—, uno de los catorce que transcribió en el reverso de su copia personal de las *Variaciones Goldberg*.

Aparte de su título intelectualmente desafiante, el acertijo radica en el modo en que leamos sus tres líneas. Tal como Bach lo presenta al espectador, lo vemos como un sencillo fragmento a tres voces escrito en las claves de contralto, tenor y bajo, bastante agradable, pero levemente banal. Pero

* Fechado en 1746, y conservado en el Stadtmuseum de Leipzig, se ha restaurado al menos en cuatro ocasiones: después de varias capas sucesivas de pintura, el óleo es una ruina y la pintura original se ha perdido en varias zonas (véase la lámina 18). Aún persiste la controversia sobre la autenticidad de otros «retratos» conservados de Bach. El único que puede ser aceptado como auténtico es el conocido como «retrato Weydenhammer», en posesión de sucesivas generaciones de la misma familia estadounidense y que salió finalmente a la luz en 2000. En muy mal estado, y con signos de haber sido cortado de un retrato mayor que cubría todo el busto, guarda un parecido aceptable con un hombre treintañero que podría haberse convertido con los años en la corpulenta figura que reconocemos en el retrato de Haussmann, pero los ojos son completamente diferentes (véase T. N. Towe, «The Portrait of Bach that Belonged to Kittel», en *The Tracker: Journal of the Organ Historical Society*, vol. 46, n.° 4, octubre de 2002, pp. 14-18).



ésa no puede haber sido la razón de que Bach decidiera que Haussmann lo pintara sosteniendo esta hoja manuscrita, ¿no es cierto? Pero entonces nos damos cuenta de que el propio Bach, observándolo desde arriba, le da una lectura muy diferente, y para que nosotros lo veamos a su manera tenemos que poner el manuscrito boca abajo y leer la música de derecha a izquierda: al empezar desde el mismo punto que la versión «hacia delante», pero cambiando las claves a tenor, contralto y tiple, las líneas surgen a la quinta en espejo (boca abajo, en otras palabras). Hay también un doble espejo si reflejamos las notas a partir de la línea central de cada pentagrama. Tomemos como ejemplo la voz central: vemos que la segunda nota escrita en la clave de tenor (Do en cuarta) en la línea central es un La. Si se pone esa misma nota en la clave de contralto (Do en tercera), como en la versión «de Bach», esa misma nota se lee como un Do.
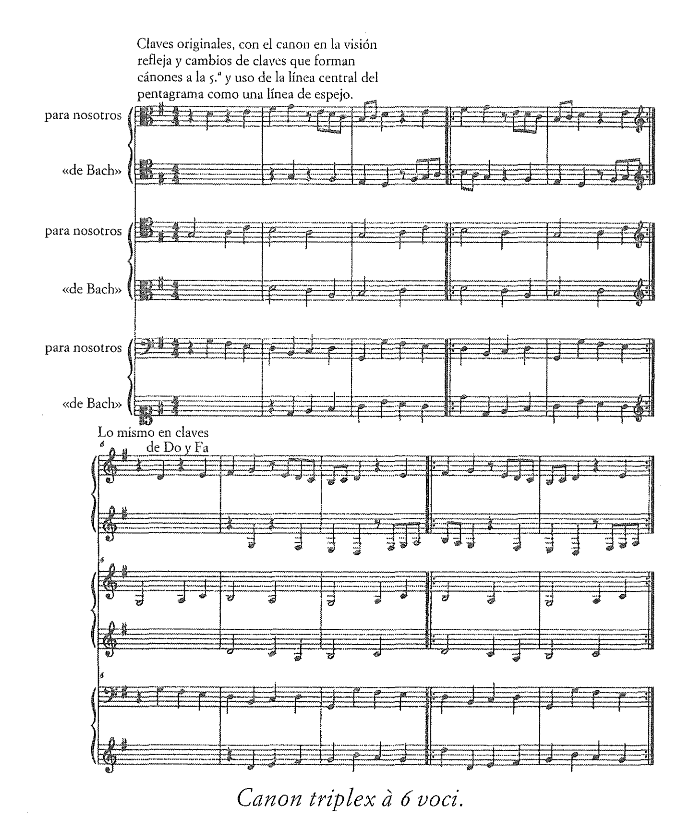


Pero si esto es un canon a seis voces, ¿dónde están las otras tres? La expresión de Bach parece decir: «Mirad con más atención: mi música no revela todos sus secretos con una sola

ojeada».* La clave para resolver el puzle se encuentra en los pequeños signos que aparecen encima del segundo compás, ya que muestran dónde debe empezar el canon. Una vez que se han realineado todas las voces, se han puesto boca abajo, se ha leído de atrás adelante y se han tocado a un compás de distancia en la versión «correcta hacia arriba», vemos de repente cómo se despliega un *canon à 6*. Los signos de repetición sobre los compases dos y tres, y la ausencia de un compás final, nos dicen que se trata de un bucle inacabable—un *canon perpetuus*—, de tal modo que la música nunca resuelve (como sucede con la última fuga de *El arte de la fuga*). Otra pista más de la necesidad de transportar puede detectarse en el perfil de otra clave apenas visible en el curioso trocito triangular del manuscrito que parece haber sido añadido al folio rectangular en su margen derecho: en él brilla el color negro azulado de la chaqueta de Bach, lo que sugiere que Haussmann (siguiendo indicaciones de Bach) había pintado por encima como un *pentimento* (véanse la p. 811 y la lámina 19).†

El retrato de Haussmann nos muestra la importancia de ir más allá de las primeras apariencias. Las disparidades de carácter que sugiero que muestra se ven apoyadas por los tes-

* En *Las Meninas*, Velázquez se retrata a sí mismo trabajando en un gran cuadro mirando hacia afuera, más allá del espacio pictórico, hacia donde debería encontrarse el espectador. Al igual que Velázquez, Bach parece estar diciendo: «No me miréis a mí: mirad mi música», puesto que sabe que, con la versión boca abajo que tiene ante sí, está oyendo mucho más de lo que podemos oír nosotros.

† El bajo caminante que constituye la tercera voz del *canon triplex* es uno de los catorce basados en las ocho notas del bajo de las *Variaciones Goldberg*. El mismo tema recuerda también al tema del coral de BWV 769, *Variaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»*. El *tour de force* de contrapunto canónico de Bach en su serie de variaciones incluye al final su retrato musical de las notas que se corresponden con las letras B-A-C-H. Estas variaciones fueron presentadas junto con el *canon triplex* y el primer retrato de Haussmann cuando Bach fue admitido en la Sociedad para las Ciencias Musicales (*Societät der musicalischen Wissenschaften*) de Mizler en junio de 1747.



Canon triplex à 6 voci.

timonios biográficos que hemos ido recopilando, así como por las multiplicidades y contradicciones que hemos ido encontrando. El objetivo ha sido en todo momento no perder de vista la conexión esencial entre todos los elementos: ver a Bach al completo y no con la estrechez de miras de un muestreo reducido o de la perspectiva microscópica de temas aislados que defienden algunos estudiosos con la tenacidad de un terrier. Se ha traducido en equilibrar el análisis musical con amplios contextos históricos y en examinar cómo el hecho de vivir en un tiempo y en un lugar concretos situó sus logros en el marco del más amplio desarrollo de la cultura

y las corrientes de pensamiento europeas. Ha supuesto reconstruir fragmentos biográficos, examinar la música y buscar ejemplos en los que su personalidad parece penetrar en el tejido de su notación. Nuestra exploración de la *Misa en Si menor* en el capítulo anterior nos proporcionó el paradigma de la búsqueda de una perfección que se persigue a pesar del proceso de asimilación menos prometedor y de una construcción realizada a partir de distintos retazos. Muchas personas recordarán que cuando, en 1977, se lanzó el transbordador *Voyager* se recabaron opiniones sobre qué objetos sería más apropiado dejar en el espacio exterior como una señal de los logros culturales del hombre en la tierra. El astrónomo estadounidense Carl Sagan propuso que «si hemos de transmitir algo que muestre en qué consisten los humanos, entonces la música tiene que formar parte de lo que dejemos». A la petición de Sagan para plantear sugerencias, el eminente biólogo y escritor Lewis Thomas respondió: «Yo mandaría las obras completas de Johann Sebastian Bach». Tras una pausa, añadió: «Pero eso sería alardear».[29]
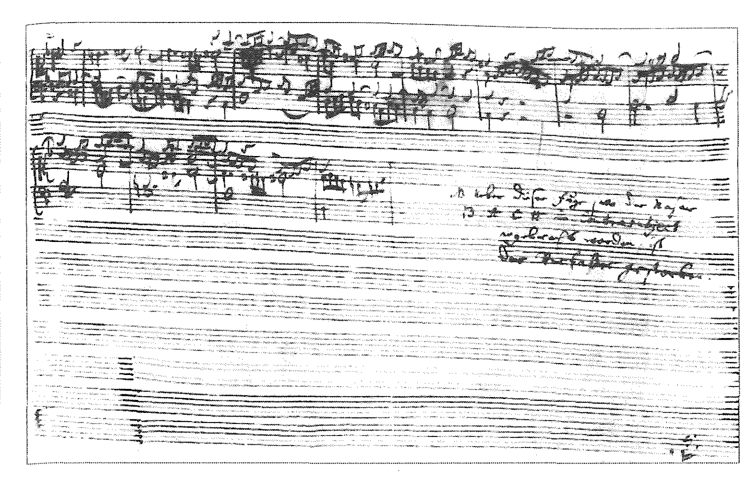
Otra respuesta podría haber sido: aquí está lo que muchos de nosotros pensamos que es la más hermosa y profunda manifestación de que es capaz el hombre expresada por medio de sonidos complejos y armoniosos que capturan de un modo inexplicable las alegrías y el sufrimiento que encontramos en nuestras vidas terrenales, y que nos ayudan a llegar al centro emocional de la experiencia humana. Sin embargo, quizá porque es fácil sentirse intimidado ante los logros de Bach, algunas personas tienen aún un problema para reconocer sus puntos débiles. Al hacerlo así, no tenemos que estar de acuerdo con Edward Said en que hay «algo inconfundiblemente demoníaco y aterrador» en el fervor de Bach, porque, como hemos visto, las expresiones que encontramos de él en las cantatas se ven casi siempre contrarrestadas por otras en las que el ingenio, la humanidad y la compasión son lo fundamental. Sin embargo, Said me resulta más convincente cuando sugiere que Bach estaba intentando controlar algo [que era] «más exuberante, más excesivamente orgulloso, lindando en lo blasfemo [...] algo dentro de sí mismo, que también comunica su música con su magia contrapuntística».[30] Se ve en su obsesiva concentración en el orden y en la estructura, y también en ese destello en su ojo que hemos creído detectar en el retrato de Haussmann, que podría estar insinuando sus luchas para mantener a raya el caos que reinaba en su entorno, y también en su interior.

Aunque Bach se había repuesto en el verano de 1749 tras la conmoción que le había producido su repentina enfermedad, los problemas con su vista persistieron y le causaban tantas molestias que se decidió a buscar una solución quirúrgica. Carl Philipp Emanuel contó que para entonces «No sólo ya no podía utilizar los ojos, sino que todo su sistema, que se encontraba por lo demás perfectamente sano, se vino abajo por completo con la operación de cataratas y con el añadido de medicamentos dañinos y otras cosas». Nos dice que su padre estuvo «casi constantemente enfermo durante medio año».[31] Debió de armarse de un valor excepcional para someterse a dos chapuceras operaciones de cataratas de Taylor, un claro signo de que estaba decidido a terminar asuntos inconclusos. Una descripción de lo que se supone que eran sus intenciones se halla incluida en el *Nekrolog*: menciona un «borrador para una fuga» que «habría de contener cuatro temas e invertirse posteriormente nota a nota en las cuatro voces».[32] Esto no puede de ninguna manera ser lo mismo que la incompleta *Fuga a tre soggetti*, que se conserva en un autógrafo en un papel con una marca de agua que nos remite a los ultimísimos meses de la vida de Bach. Una nota en el reverso de su discípulo Agricola nos dice que pertenece a otro «plan básico», sugiriendo con ello un proyecto completamente diferente, destinado a permanecer irrealiza-

do.[33]* Después de 239 compases, esta serena y refinada fuga se interrumpe poco después de un episodio en el que Bach había transcrito su propio nombre. Durante su interpretación, cuando la música se interrumpe de golpe, deja a los oyentes aterrados. Podría haberse tratado, por supuesto, de una estrategia deliberada por parte de Bach, como si dijera *Quaerendo invenietis* (la expresión que añadió a su *Ofrenda musical*), invitando a las futuras generaciones a buscar por sí mismos la solución: literalmente, «Encontraréis si buscáis», o, más poéticamente (como en el Sermón de la Montaña), «Buscad y encontraréis».

Uno de los libros que formaban parte de la colección privada de Bach era *Liebes-Kuss* (El beso del amor) (1732), de Heinrich Müller, que aconsejaba la constante preparación para la

* Varias generaciones de estudiosos han mostrado su desconcierto ante el hecho de que un compositor volcado con tanta determinación en el cultivo de la fuga dejara incompleto este ejemplo culminante en el momento mismo en que se encontraba manifiestamente tan cerca de la línea de llegada (véanse L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1996, pp. 164-168; y E. Chafe, *Tonal Allegory*..., Oakland, University of California Press, 1991, pp. 54-63). Su necesidad casi obsesiva de perfección resulta evidente en las copias a limpio de partituras de obras que no se publicaron hasta después de su muerte, como el segundo volumen de *El clave bien temperado* (BWV 870-893) y las *Variaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»* (BWV 769), donde añadió compases a partituras ya completadas (véase nota en p. 789). La extraordinaria aria para contralto en BWV 77/v que ya comentamos en el capítulo 12 (p. 669) compendia una de las contradicciones subyacentes que seguimos encontrando: la de quien dedica toda su vida y sus energías creativas a descubrir esas reglas eternas de la música que emulan la *Vollkommenheit* ('perfección y completitud') divina y que, sin embargo, como con el trompetista poco diestro al que exigió tocar una serie de notas casi imposibles, exhibe simbólicamente en el proceso todos los signos de la falibilidad humana. Esta dicotomía apunta al centro mismo de la personalidad de Bach: conciencia de sí mismo, con un reconocimiento de los defectos humanos (un tema que se encuentra presente en tantos de los textos de las cantatas), y el conocimiento de que los dones artísticos, como la propia vida, son concedidos por la gracia de Dios.



Fuga a tre sogetti (BWV 1080/19). «Mientras trabajaba en esta fuga, en la que el nombre BACH aparece en el contrasujeto, el autor murió» (Carl Philipp Emanuel Bach, *c.* 1780).

muerte y que admitía que la expresión de dolor era una parte necesaria de la aceptación de la muerte.[34] Además de la selección de unas pocas bien elegidas *Trost-Sprüchlein* ('pequeñas palabras de consuelo'), Müller resalta que «la música ofrece no sólo un atisbo de la vida celestial, sino una herramienta con la que concentrar nuestros pensamientos en la muerte»,[35] e incluye un grabado (véase página siguiente) para ilustrar los dos ámbitos de la tierra y el cielo «unidos en sincrónico concierto». Hemos visto cómo, en su ejemplar del comentario de la Biblia de Calov, Bach subrayó y marcó varios pasajes sobre el cumplimiento de las obligaciones del «oficio» de cada uno sin tener en cuenta las reacciones de los otros o lo que traerá el futuro, de la necesidad de paciencia y fortaleza frente a todas las adversidades, de la distinción entre sabiduría mundana y espiritual. Sobresale uno en particular, un proverbio alemán: «Con tus propios pensamientos, como con una tela bien tersa, es mucho lo que resbala». ¿Podría haber sido ésta la reacción del propio Bach en sus últimos años? Calov comenta:



Este segundo grabado de *Himmlischer Liebes-Kuss* (1732), de Heinrich Müller, expresa la capacidad de la música terrenal para elevarse y convertirse en canción angélica.

Por eso los proyectos testarudos o presuntuosos raramente resultan bien. Tampoco para mí las cosas han ido nunca en mi vida según mis planes: me he trazado un determinado plan para mí mismo, pero si no habían sido la palabra y los hechos de Dios los que me habían atraído hacia el proyecto, la mayor parte quedaba sin completar.[36]

Durante toda su vida, la música, y especialmente el coral, le ofreció a Bach tanto un vislumbre de la vida celestial como un arma con la que combatir el terror de la muerte. Al igual que el mentor de su juventud, Dieterich Buxtehude, es

posible que Bach mantuviera vivo el sueño de unirse al coro angélico (o «concierto») después de la muerte, que muchos vieron en la época como la privilegiada puerta de acceso al cielo para los músicos. Buxtehude se refiere a ello en el conmovedor *Klag-Lied* que compuso tras la muerte de su propio padre, quien, al igual que él, había sido un organista: *Er spielt nun die Freuden-Lieder | Auf des Himmels-Lust-Clavier* ('Ahora está tocando canciones de alegría | en el teclado celestial'). Lejos de intentar evocar la música celestial que estaba ahora oyendo su padre, la pieza de Buxtehude está impregnada de disonancias y de una persistente y trémula palpitación en la cuerda: es como si estuvieran inspirándole una oleada tras otra de amor filial, mientras un dolor inconsolable lo zarandea en el acto de plasmar su música en la página. El efecto es mucho más emocionante que el de la pieza que la acompaña, su música del himno para el enterramiento de Lutero, que está formado por cuatro movimientos en contrapunto estricto invertible. Música con este grado de erudición e «insondabilidad» (*die Unergründlichkeit der Musik*)[37] estaba considerada por una pequeña elite de compositores como un modo de purificar sus mejores pensamientos cuando la muerte se aproximaba y un vehículo para su seguro traslado al cielo. Porque la música cantada por el coro angélico estaba, en palabras de Werckmeister, «casi más allá del entendimiento de los hombres».[38] Eso nunca disuadió a un compositor del alcance imaginativo de Bach de intentar remedarla, como hemos visto, en varios momentos de su vida creativa.*

* Robert Quinney me ha sugerido que el contrapunto «celestial» de las piezas de *Mit Fried und Freud* de Buxtehude es *recherché,* emocionalmente inalcanzable por los mortales, mientras, presuntamente, el padre de Buxtehude está marcando su ritmo con los pies en el cielo. El *Klag-Lied* es lo único que podemos «entender». Lo milagroso del contrapunto de Bach, comparado con el de Buxtehude, es que sí es emocionalmente alcanzable: no es la perfección por la perfección, como en las piezas de contrapunto múltiple de Buxtehude en *Mit Fried und Freud,* sino música capaz de llegar al oyente.

Entretanto, la música terrestre que compuso para conmemorar el fallecimiento de un miembro amado de su familia o por encargo, como los motetes que exploramos en el capítulo 12, posee aún el poder de procurar un extraordinario solaz a los dolientes y a cualquier persona que esté abierta a los extraordinarios poderes emotivos y transformadores de la música. Al fin y al cabo, nadie—absolutamente nadie—más que Bach ha producido nunca semejante cantidad de música consoladora, y lo asombroso es qué pronto adquirió ese don: ya a la edad de veintidós años, cuando compuso el *Actus tragicus*.* Para ello resulta esencial la sensación de certidumbre que reconocemos en Bach: su creencia en que en alguna parte existe un camino que conduce a una vida armoniosa, si no en este mundo, entonces en el próximo, un mundo que prescinda de la estupidez endémica de hombres y mujeres, y de todo el comportamiento hipócrita y egoísta que arruina las relaciones sociales cotidianas. Dos de los autores predilectos de Bach, August Pfeiffer y Heinrich Müller, reconocieron el papel de la música para transportar a los creyentes hacia ese ideal como parte del *ars moriendi*.[39] Y encontramos signos de ello en la que bien podría haber sido la última composición de Bach.†

Aunque Carl Philipp Emanuel Bach no se encontraba en Leipzig en ese momento, señaló que el conocido como coral «del lecho de muerte» de su padre, BWV 668a, *Wenn wir*

* Un ejemplo de con qué habilidad consigue transmitir Bach la fragilidad de la vida, y cómo todas las cosas «se parten, se rompen y caen» cuando «no son sostenidas por el propio brazo poderoso de Dios», llega en la virtuosística, pero nada bonita, aria para tenor en BWV 92, *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*. Un ejemplo posterior e inolvidable se encuentra en la grandiosa cantata para Michaelmas compuesta en 1726, BWV 19, *Es erhub sich ein Streit im Himmel* (véase el capítulo 3, p. 126). Aquí un cautivador *siciliano* evoca el estado de alerta de los ángeles de la guarda en respuesta a la delicada súplica del tenor, *Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!* ('¡Permaneced, ángeles, permaneced a mi lado!').

† Pero véase, para una posibilidad alternativa, el capítulo 13, p. 754.

in höchsten Nöten sein, fue dictado poco antes de su muerte «sobre la marcha» (*aus dem Stegreif*) a un amigo innominado. Bach tomó una versión plagada de ornamentos de este coral que había incluido anteriormente en su *Orgel-Büchlein*, lo despojó y dejó reducida su forma a un esqueleto. Tras haberle expurgado toda sensualidad, volvió a expandirlo por medio de la inversión melódica, la disminución y el *stretto*. La relación entre las dos versiones no es tan extrema como en los dos ejemplos de Buxtehude referidos más arriba. Aunque podría decirse que compendia el «pensamiento elevado» de un hombre moribundo,[40] ésa no es, sin embargo, la cualidad más destacada que aflora en la interpretación. En el momento en que el texto fúnebre «Vor deinem Thron» se une a las intrincadas líneas contrapuntísticas de Bach, la pieza adquiere un tipo diferente de lucidez y un aire trascendental:

Con esto acudo ante tu trono,
oh Dios, y humildemente te ruego:
no apartes tu rostro misericordioso
de mí, un pobre pecador.

Bach murió el 28 de julio, un poco después de las ocho y cuarto de la tarde. Tres días después, este coral fue cantado por sus *Thomaner* en su entierro en el cementerio de la Johanniskirche, posiblemente además del arreglo que él mismo había realizado recientemente con un manifiesto esfuerzo físico (como podemos ver a partir de la caligrafía) de un motete de su primo mayor Johann Christoph, *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* ('Querido Señor Dios, despiértanos'), una plegaria con un texto que se pensaba que era de Lutero y que anticipa la vida después de la muerte. Se había interpretado en el funeral de Johann Christoph en 1703, y parece que pudo haberse cantado también para conmemorar el fallecimiento del

propio Bach.* Sus seres más íntimos lo habrían considerado como el símbolo perfecto de su sentido tan arraigado de las raíces familiares y de su conmovedor deseo de reafirmar su lealtad al que veneraba como el más notable compositor dentro de la familia y como su mentor espiritual.

Durante toda esta última fase de su vida, Bach estuvo buscando e introduciéndose en *terra incognita* musical. Han hecho falta varias generaciones de compositores e intérpretes para explorar el equivalente de esos blancos en los mapas que los cartógrafos describieron encantadoramente en otro tiempo como «aquí hay dragones»: para volver sobre sus rutas y comprender sus hallazgos. Dos siglos y medio después de su muerte, nadie podría afirmar que el proceso ya se ha completado. Ignorado durante un tiempo, luego revivido de forma incompleta, tergiversado, inflado, reorquestado, luego—en una reacción puritana excesiva—reducido, disminuido y minimizado: las maneras en que puede manipularse la música de Bach para adecuarse al *Zeitgeist* dominante y explotarse o utilizarse comercialmente con fines políticos parecen no tener fin.†

* La suposición de Christoph Wolff se basa en diversos factores: la muy tardía preparación del material (la temblorosa caligrafía de Bach lo es aquí incluso más que en las últimas entradas del *Arte de la fuga*); que la ubicación original del motete (segundo domingo de Adviento) no podía tener cabida dentro de la liturgia de Leipzig; y que el texto tiene un significado más amplio que se ajusta muy bien a la fe de un cristiano en presencia de la muerte. Finalmente, el profesor Wolff me escribió: «Creo que el *Cantor* no quería que el prefecto y el coro se dieran de bruces al intentar interpretar una pieza más difícil de J. S. B. La pieza de J. C. B. cuenta con un acompañamiento *colla parte*».

† El primer biógrafo de Bach, Forkel, exhortó a sus compatriotas alemanes en 1802: «Y este hombre, el más grande poeta musical alemán y el más grande orador musical que ha existido nunca, y que probablemente nunca existirá, era un alemán. Siéntete orgullosa de él, patria; ¡siéntete orgullosa, pero también digna de él!» (NBR, p. 479). Sin embargo, como comentaba Christoph Wolff en un discurso que dio en la Thomaskiche el 28 de julio de 2000 para conmemorar el 250° aniversario de la muerte de

Su música nos hace señas en todo momento para ver la vida a través de sus ojos, los ojos de un artista consumado, como si diera a entender: éste es un modo de plasmar plenamente la escala y el alcance de lo que significa ser humano. Estudiad y escuchad esta música, por tanto, atentamente, y no bastará para ello cualquier interpretación, por bienintencionada que sea. En palabras de un biógrafo reciente, «No hay música tan exigente para plasmarla con sonidos, y que revele con tanta rapidez una falta de comprensión o una falta de integridad al abordarla».[41] Para que el oyente tenga la sensación de que Bach está explorando todos los hilos de su música, de manera simultánea en su doble condición de compositor y ejecutante, sus intérpretes deben esforzarse por hacer lo mismo. Una vez más, nos sentimos atraídos hacia sentimientos expresados elocuentemente por un gran precursor británico suyo, William Byrd, quien en el prólogo de su última publicación, *Psalmes, Songs and Sonnets* (1611), escribió:

> Sólo esto deseo: que seáis tan cuidadosos al oír [mis canciones] bien expresadas como lo he sido yo al componerlas y al corregirlas. De lo contrario, la mejor canción que se haya hecho nunca parecerá áspera y desagradable [...]. Además, una canción que esté bien hecha y elaborada no puede percibirse ni entenderse bien en la primera audición, sino que cuanto más a menudo la oigáis, descubriréis mejor motivo para que os guste.

Bach, «En nombre de Alemania, Bach se ha utilizado equivocadamente muchas veces siempre que podía servir a una ideología política. Desgraciadamente, éste ha sido a menudo el caso en los festivales Bach en los años en que se celebraron efemérides durante el pasado siglo: en 1900 como un símbolo de la arrogancia nacionalista guillermina; en 1935 bajo la bandera racista del Estado alemán; en 1950 y 1985 como una manifestación de los objetivos proletario-socialistas de la RDA». Incluso en 2000 (el 250° aniversario de su muerte) hubo vestigios ocasionales de chauvinismo provinciano.

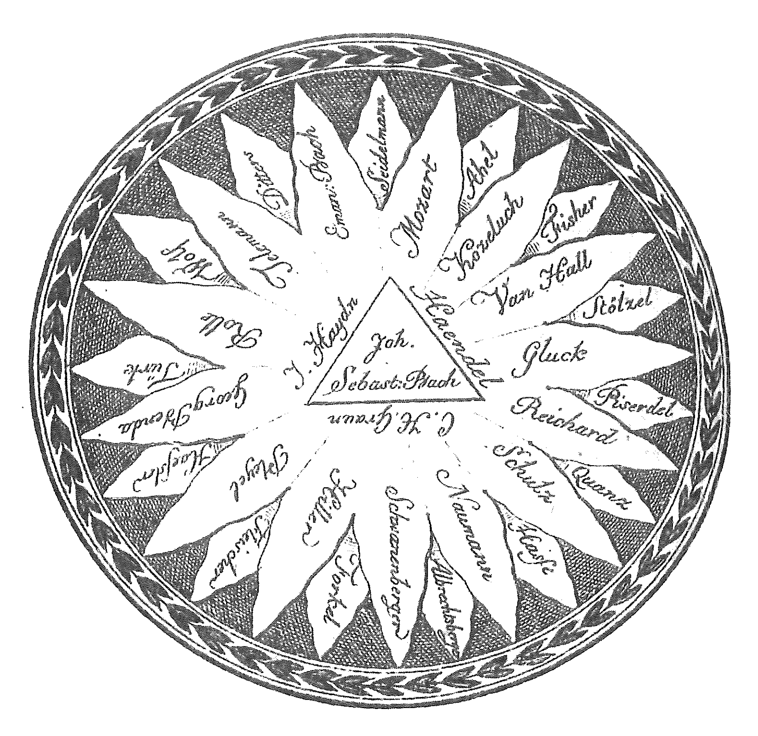
Cada vez que exploramos la música de Bach tenemos la sensación de haber recorrido grandes distancias y viajado a, y a través de, un paisaje sonoro remoto pero fascinante. Cada uno de los momentos que parecen una llegada no son más que otra estación en el camino y el trampolín para seguir viajando: para una nueva conexión y un nuevo conectarse con Bach.

Resulta apasionante comprobar cómo una generación más tarde Johann Gottfried von Herder (1744-1803) parece estar articulando a veces alguno de los procesos en los que estuvo implicado Bach como compositor y como intérprete, pero sin referirse a ellos directamente. Herder comprendió la idea crucial de que la actividad creativa y espiritual del hombre conduce a expresiones de la visión de la vida de un individuo, que pueden comprenderse únicamente por medio de una percepción empática: la capacidad de «sentirse dentro» (*sich hineinfühlen*) de las aspiraciones y las preocupaciones de otros. Imaginamos que pudo llegar a comprender el valor supremo de las obras vocales de Bach: no principalmente como objetos o artefactos, sino como visiones individuales de la vida y como inestimables formas de comunicación con sus semejantes. Porque es esto lo que resulta tan peculiar cuando comparamos el legado de Bach con el de sus predecesores y sucesores. Monteverdi nos ofrece en su música todo el espectro de las pasiones humanas, el primer compositor en hacer algo parecido; Beethoven nos dice qué lucha terrible supone trascender las flaquezas humanas y aspirar a la divinidad; y Mozart nos muestra el tipo de música que podríamos confiar oír en el cielo. Pero es Bach, cuando hace música en el Castillo del Cielo, quien nos ofrece la voz de Dios: en forma humana. Él es quien ilumina un sendero, mostrándonos cómo superar nuestras imperfecciones por medio de las perfecciones de su música: hacer las cosas divinas humanas, y las cosas humanas divinas.

AGRADECIMIENTOS

Tengo contraída una inmensa deuda con tres mujeres extraordinarias: con Tif Loehnis, mi sobrina, ahijada y ex agente literaria, que me brindó el apoyo y la confianza para arrancar; con Debbie Rigg, mi secretaria personal, amiga y aliada, que me padece desde hace tantos años, que preparó innumerables borradores del manuscrito y fue testigo de mi entendimiento lastimosamente lento con un ordenador; y, por encima de todo, con mi mujer Isabella, que cuidó y alimentó a un marido lo bastante estúpido como para embarcarse en la escritura de un primer libro siendo ya un sexagenario y que, cuando le preguntaba algo, a menudo daba con una forma más clara de expresar las ideas que la mía propia. Todas ellas saben que, aunque he elegido escribir sobre Bach, me siento igualmente atraído (aunque de maneras diferentes) por las tres Bes—Beethoven, Berlioz y Brahms—y podía haber hecho acopio de un fervor equivalente para escribir sobre Monteverdi, Schütz o Rameau. Pero Bach ocupa un lugar absolutamente central en mi vida como músico y, como al parecer comentó Haydn cuando le enseñaron el grabado en cobre de A. F. C. Kollmann (1799) (véase ilustración en la página siguiente), Bach fue realmente «el centro del sol y, por tanto, el hombre del que procedía toda la sabiduría musical».

Debo dar las gracias especialmente a John Butt por ejercer de «tutor» y ser fuente permanente de inspiración; a la brillantez de Laurence Dreyfus a la hora de encontrar caminos; a Nicolas Robertson, cuya mirada penetrante me ha salvado de más meteduras de pata (y lo siguiente tiene que ser su propio libro sobre Bach); a Robert Quinney por sus astutas críticas; al generoso apoyo de Peter Wollny y Michael Maul, del Bach-Archiv de Leipzig; y a los expertos conocimientos de David Burnett, que respondía a mi letanía de *cris de cœurs* con una amistosa paciencia. Me gustaría dar las gracias a mis tres hijas —Francesca (por compartir conmigo las aflicciones de un escritor), Josie (extraordinaria editora de textos) y Bryony (mi salvadora cuando los duendecillos amenazaban con armar jolgorio en mi ordenador portátil)—por soportar a un padre frecuentemente enajenado.



Grabado en cobre del Sol—considerado la encarnación de la bondad y la perfección—con Bach en su centro, rodeado por otros compositores alemanes como sus «rayos», diseñado por el organista inglés Augustus Frederick Christopher Kollmann y publicado en la *Allgemeine musicalische Zeitung*, vol. 1 (1799). Parece ser que Haydn «no se tomó a mal ni que lo hubieran colocado al lado de Händel y Graun, y menos aún le pareció fuera de lugar que Johann Sebastian Bach se encontrara en el centro del sol y, por tanto, fuera el hombre del que procedía toda la verdadera sabiduría musical».

Por último, aunque no por ello menos importante, quiero dar las gracias a Donna Poppy por su labor ejemplar y llena de tacto como correctora y a Jeremy Hall por encontrar las ilustraciones y sin cuyo ojo de águila y su atención por los detalles el diseño y el aspecto del libro se habrían visto en peligro. Mi agradecimiento a todos los mencionados hasta aquí, además de los numerosos amigos y dis-

tinguidos colegas (que aparecen relacionados a continuación) que leyeron y comentaron partes del libro y que me animaron a encontrar mi voz como escritor, a ser fiel a ella y a resistir las insidiosas presiones para amoldarme a las convenciones:

Sir David Attenborough
Manuel Bärwald
Reinhold Baumstark
Tim Blanning
Michael Boswell
Robert Bringhurst
Neil Brough
Gilles Cantagrel
Rebecca Carter
Eric Chafe
Sebastiano Cossia Castiglioni
Kati Debretzeni
John Drury
Christian Führer
Iain Fenlon
Hans Walter Gabler
Andreas Glöckner
Bridget Heal
the late Eric Hobsbawm
Colin Howard
Jane Kemp
Emma Jennings
Ortrun Landmann
Robin Leaver
Robert Levin
Fiona Maddocks
Robert Marshall
Gudrun Meier
Howard Moody
Michael Niesemann
John Julius Norwich
Philip Pullman
Richard Pyman
Jane Rasch
Catherine Rimer
Stephen Rose
William and Judith Scheide
Richard Seal
Ulrich Siegele
George Steiner
Richard Stokes
Andrew Talle
Raymond Tallis
Ruth Tatlow
James Thrift
Terri Noel Towe
David Watkin
Peter Watson
Henrietta Wayne
Geoffrey Webber
Peter Williams
Christoph Wolff
Hugh Wood
David Yearsley

Dejo constancia también de mi gratitud con el Master y los Fellows de Peterhouse (Cambridge); con los bibliotecarios de la UCL, de la Rowe Music Library en King's College (Cambridge), del Departamento de Música de la Cambridge University Library y de la Bodleian Library de Oxford; con el personal del Bach-Archiv

de Leipzig; con el equipo de televisión de la BBC que trabajó conmigo en un documental titulado *Bach: A Passionate Life* (2013); y con Stuart Proffitt como el editor que me encargó el libro y con el equipo de Penguin formado por Richard Duguid, Rebecca Lee, Stephen Ryan y David Cradduck, por sus aportaciones profesionales y amistosas durante las últimas fases de preparación. Doy también las gracias a la revista *Granta*, que encargó una pequeña parte del material utilizado en este libro en *Granta 76: Music*, en 2001.

Por haber proporcionado ilustraciones de modo gratuito, quiero dar las gracias a las siguientes personas e instituciones:

Mark Audus; Bach-Archiv Leipzig; Bachhaus Eisenach/Neuen Bachgesellschaft; Breitkopf & Härtel; Concordia Seminary Library, St Louis, Missouri; Catherine Rimer; William H. Scheide/Scheide Library, Universidad de Princeton; Sibley Music Library, Eastman School of Music, Universidad de Rochester; Sotheby's Londres; Stadtarchiv Mühlhausen; James Thrift.

NOTAS

PRÓLOGO

1. Albert Einstein garabateó estas palabras en el margen de una carta del director del *Reclams universum* (una revista mensual ilustrada) el 24 de marzo de 1928, reproducidas en Ze'ev Rosenkranz (ed.), *The Einstein Scrapbook*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002, p. 143.

2. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben*, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802, p. 82 [existe traducción en español: *Juan Sebastián Bach*, trad. Adolfo Salazar, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950]; NBR, p. 459.

3. BD I, n.º 23; NBR, p. 152; DVO n.º 1.

4. George Steiner, *Grammars of Creation*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 308 [existe traducción en español: *Gramáticas de la creación*, trad. Andoni Alonso y Carmen Galán, Madrid, Siruela, 2010].

5. Laurence Dreyfus, «Bach the Subversive», Lufthansa Lecture, 14 de mayo de 2011.

6. Robert L. Marshall, «Toward a Twenty-First-Century Bach Biography», MQ, vol. 84, n.º 3, otoño de 2000, p. 500.

7. Gilles Cantagrel, *Le Moulin et la rivière: air et variations sur Bach*, París, Fayard, 1998, p. 8.

8. Rebecca Lloyd, *Bach among the Conservatives*, tesis doctoral inédita leída en el King's College de Londres, 2006, p. 120.

9. Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions*, Nueva York, Pantheon, 1989, p. xvi.

1. BAJO LA MIRADA DEL «CANTOR»

1. Hans Raupach, *Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach*, Dortmund, Karthause-Schmüllung, 1983.

2. Theodor Adorno, «Bach Defended against His Devotees», en

Prisms, trads. Shierry y Samuel Weber trad., Cambridge (Mass.), MIT Press, 1981, p. 139 [existe traducción en español: *Prismas*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962].

3. Milan Kundera, *The Art of the Novel, trad. Linda Asher*, Nueva York, Grove, 1986, p. 25 [trads. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 35].

4. NBR, p. 161.

2. ALEMANIA EN VÍSPERAS DE LA ILUSTRACIÓN

1. Johann Georg Hamann, *Sämtliche Werken*, ed. Josef Nadler, Viena, Herder, 1949-1957, vol. 3, p. 231.

2. Canción de Frosch del primer borrador de *Fausto*, de Goethe (fechado a comienzos de la década de 1770), citado por Tim Blanning, *The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815*, Londres, Penguin, 2007, p. 275.

3. Samuel Pufendorf, *De statu imperii germanici liber unus, Ginebra,* 1667, vol. 6, p. 9.

4. Joachim Whaley, *Germany and the Holy Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2012, vol. 1, p. 633.

5. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *The Adventures of a Simpleton*, trad. Walter Wallich, Nueva York, Ungar, 1962, p. 19 [existe traducción en español: *Simplicius Simplicissimus*, ed. y traducción de Manuel José González, Madrid, Cátedra, 2011].

6. T. Blanning, *The Pursuit of Glory*, *op. cit.*, p. 187.

7. Henry Mayhew, *German Life and Manners as Seen in Saxony at the Present Day*, Saxe, Weimar y Eisenach, W. H. Allen & Company, 1864, vol. 1, p. 178.

8. Hans Carl von Carlowitz, *Sylvicultura œconomica, oder haußwirthliche Nachricht und Naturmäßige Anweisung zur wilden Baum-Zucht*, 1713.

9. Karl Hasel y Ekkehard Schwartz, *Forstgeschichte: Ein Grundriss für Studium und Praxis*, Remagen, Kessel, 2006, pp. 62, 318-319.

10. Richard Wagner, *Gazette Musicale*, 23 y 30 de mayo de 1841.

11. WA, vol. 12, p. 219.

12. Thomas Kaufmann, *Dreißigjähriger Krieg und westfälischer Friede. Kirchengeschichtliche Studien zur lutherischen Konfessionskultur*, Tubinga, Mohr Siebeck, 1998, pp. 34-36, 124.

13. *Geistliche Concerten*, 1643.

14. Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, ed. Erich Hermann Müller, Hildesheim, Olms, 1976, n.° 83, p. 230; y *Letters and Documents of Heinrich Schütz*, ed. Gina Spagnoli, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1990, docs. 5, 143 y 145.

15. Claus Oefner, «Eisenach zur Zeit der jungen Bach», BJb, 1985, p. 54; y Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 16 [existe traducción en español: *Bach: el músico sabio,* Barcelona, trad. Armando Luigi Castañeda, revisión técnica de Ramón Andrés, Ma Non Troppo, 2002].

16. Eberhard Matthes, *«Eisenach zur Zeit von Telemanns dortigem Wirken 1708-1712», Magdeburger Telemann-Studien*, n.° 5, 1974, p. 6.

17. George Steiner, *Grammars of Creation*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 177.

18. *Missbrauch der freyen Künste, insonderheit der Musik,* 1697, pp. 13, 23, citado por Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig 1650-1750*, Aldershot y Burlington, Ashgate, 2007, p. 137.

19. Stephen Rose en Raymond Erickson (ed.), *The Worlds of Johann Sebastian Bach*, Milwaukee, Amadeus Press, 2009, p. 181, y «The Bear Growls», *Early Music*, vol. 33, noviembre de 2005, pp. 700-702.

20. Robin A. Leaver, «Bach and Pietism: Similarities Today», *Concordia Theological Quarterly*, vol. 55, 1991, p. 12.

21. Manfred Wilde, *Die Zauberei-und Hexenprozesse in Kursachsen*, Viena, Colonia y Weimar, Böhlau Köln, 2003, pp. 535 y ss.; y T. Kevorkian, *Baroque Piety, op. cit.*, pp. 116-117.

22. Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*, Grand Rapids (Michigan), Eerdmans, 2007, p. 74.

23. Georg Schünemann, *Geschichte der Deutschen Schulmusik*, Leipzig, F. Kistner, 1928, p. 93.

24. La frase inicial de *Musica figuralis,* 1618, de Daniel Friderici.

25. WA TR, n.° 6248; Jan Chiapusso, *Bach's World*, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 295, n. 9.

26. Prólogo de «Salmos de 1552», de Johann Reusch, *Zehen deudscher Psalm Davids*, 1553, citado en John Butt, *Music Educa-*

tion and the Art of Performance in the German Baroque, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 3.

27. Christoph Friccius, *Music-Büchlein oder nützlicher Bericht*, Lunerburgo, 1631, p. 90.

28. J. Chiapusso, *Bach's World*, *op. cit.*, pp. 3-4.

29. *Ibid.*, p. 4.

30. Johann Buno, *Historisches Bilder, darinnen Idea historiae universalis*, Luneburgo, Elers, 1672.

31. James Ussher, *The Annals of the World*, Green Forest (Arkansas), Master Books, 2007.

32. René Descartes, *Œuvres*, edición de Charles Adam y Paul Tannery, París, L. Cerf, 1897-1909,vol. 6, p. 5.

33. Johann Amos Comenius, *Latinitatis vestibulum sive primi ad Latinam linguam aditus*, 1662, citado en Frank Mund, *Lebenskrisen als Raum der Freiheit*, Kassel, Bärenreiter, 1997, p. 130.

34. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, *op. cit.*, p. 26.

35. «Ut probus et doctus reddar», BJb, 1985, p. 22: *im wesentlichen Stabilität und Qualität der Schule... garantierten.*

36. Rainer Kaiser, «Neues über Johann Sebastian Bachs Schulzeit in Eisenach von 1693 bis 1695», *Bachfest-Buch* (76, Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Eisenach), 2001, pp. 89-98; y «Johann Sebastian Bach als Schüler einer "deutschen Schule" in Eisenach?», BJb, 1994, pp. 177-184.

37. Stadtarchiv Eisenach, Eisenachsche Stadtraths: Akten Die ehemaligen deutschen Schulen 1676-1680 betreffend, B. XXVII.1a, pp. 9-10.

38. Eisenacher Archiv, Konsistorialsachen n.° 929, p. 1.

39. Petzoldt, «"Ut probus et doctus reddar"», BJb, 1985, p. 22; y la tesis doctoral de Claus Oefner «Das Musiklebe in Eisenach 1650-1750», Universidad de Halle-Wittenberg, 1975, pp. 36, 105.

40. Jonathan Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity (1650-1750)*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 20, 544-546.

41. Giambattista Vico, *On the Most Ancient Wisdom of the Italians*, trad. L. M. Palmer, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 2-10 [existe traducción en español: *La antiquísima sabiduría de los italianos*, trad. Francisco J. Navarro, Barcelona, Anthropos, 2002].

42. Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek*, col. 2, para la cita de Leibniz. Véase Walter Blankenburg, «J. S. Bach und die Aufklärung», en Karl Matthaei (ed.), *Bach Gedenkschrift*, Zúrich, Atlantic-Verlag, 1950, p. 26.

3. EL GEN BACH

1. Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991, p. 15.

2. BD I, n.° 184; NBR, pp. 283-294; DVO n.° 2.

3. Registro municipal de Erfurt, *Ratsprotokolle* del primero de diciembre de 1716.

4. George Steiner, *Grammars of Creation*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 93-94.

5. NBR, p. 298.

6. Isaiah Berlin, *Roots of Romanticism*, Londres, Pimlico, 2000, p. 61 [existe traducción en español: *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Marí, Barcelona, Taurus, 2015].

7. BD I, n.° 184; NBR, p. 283; DVO n.° 2.

8. Karl Geiringer, *The Bach Family*, Oxford, Oxford University Press, 1954, p. 10 [existe traducción en español: *La familia de los Bach*, trad. Guillermo Sans Huelín y María Teresa de Llanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1962].

9. *Ibid.*, p. 21.

10. Michael Praetorius, *Syntagmatis music*, 1618, vol. 2, p. 89.

11. K. Geiringer, *The Bach Family*, *op. cit.*, pp. 66-67.

12. Registro municipal de Erfurt, *Ratsprotokolle* de 1682.

13. Stadtarchiv Eisenach, B. XXV, C1.

14. Percy M. Young, *The Bachs 1500-1850*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1970, p. 35.

15. Peter Wollny, *Altbachisches Archiv* (notas del libreto del álbum publicado por *Harmonia Mundi*).

16. Stadtarchiv Eisenach, 10 – B. XXVI.C.II, col. 6, «Gymnasialmatrikel», 1713.

17. *Nekrolog*, BD III, n.° 666; NBR, p. 299; DVO n.° 359.

18. *Ibid.*, p. 300.

19. Carta de Carl Philipp Emanuel Bach fechada el 13 de enero de 1775 en respuesta a preguntas enviadas por Forkel, BD III, n.° 803; NBR, p. 398; DVO n.° 361.

20. *Ibid.*
21. C. Wolff, *Bach: Essays on His life and Music, op. cit.*, p. 15.
22. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, 1802, p. 17; y NBR, p. 423.
23. Grabados en SDG 715.
24. Carta de Carl Philipp Emanuel Bach a Johann Nikolaus Forkel, 20 de septiembre de 1775, BD III, n.º 807.
25. *Nekrolog*, BD III, n.º 666; NBR, p. 298; DVO n.º 359.
26. Abraham Cowley (1618-1667), del prólogo de *Poems* (1656).
27. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, op. cit.*, pp. 18-19; y NBR, p. 424.
28. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 30.
29. Graham Greene, *The Ministry of Fear*, Londres, William Heinemann Ltd, 1943, libro I, capítulo 7 [existe traducción en español: *El ministerio del miedo*, trad. Pedro Carril, Barcelona, Edhasa, 2009].
30. Hans-Joachim Schulze, «Johann Christoph Bach (1671-1721), «Organist und Schul Collega in Ohrdruf», Johann Sebastian Bachs erster Lehrer», BJb, 1985, p. 60.
31. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, trad. Ernest C. Harriss, Ann Arbor (Mich.), MI Research Press, 1981, p. 241.
32. BD II, n.º 409; NBR, p. 346; DVO n.º 295.
33. Después de pasar tres años peinando los archivos alemanes en busca de nuevas informaciones sobre Bach, Michael Maul y Peter Wollny, del Bach-Archiv de Leipzig, encontraron estos manuscritos, que habían sobrevivido al incendio por encontrarse almacenados en los sótanos de la Biblioteca de la duquesa Anna Amalia.
34. Michael Maul y Peter Wollny, prólogo a *Weimarer Orgeltabulatur: Die frühesten Notenhandschirften Johann Sebastian Bach*, Kassel, Basel, Bärenreiter, 2006.
35. Hans-Joachim Schulze, «Johann Christoph Bach (1671-1721)», p. 73; Konrad Küster, *Der junge Bach*, Múnich, Deutsche Verlags-Anstalt, 1996, pp. 82-109; y reseña de Schulze en BJb,1997, pp. 203-205.
36. *Expedition Bach*, Bach-Archiv Leipzig, 2006, p. 17.
37. Lüneburg Stadtarchiv, Kloster St Michaelis, F 104 n.º 1, «Acta betr. Nachrichten den ehemals auf der Abtei befindlichen Schülertisch 1558-1726».

38. Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing, H. Schneider, 1967, pp. 81-82.
39. K. Küster, *Der junge Bach, op. cit.*, pp. 92-83.
40. Max Seiffert, «Seb. Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St Jakobi in Hamburg 1720», en *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 3, 1921, pp. 123-127.
41. *Nekrolog*, NBR, p. 302.
42. Carta de Carl Philipp Emanuel Bach a Forkel, 13 de enero de 1775, BD III, n.º 803; NBR, p. 398; DVO n.º 361. La versión inglesa omite las palabras clave *geliebt v. studirt*, 'amó y estudió'.
43. George B. Stauffer, «Bach the Organist», en Christoph Wolff (ed.), *The World of the Bach Cantatas*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1997, p. 79.
44. BD III, n.º 803; NBR, p. 398; DVO n.º 361.
45. BD II, n.º 7; NBR, p. 40; DVO n.º 150.
46. P. M. Young, *The Bachs, op. cit.*, p. 35.
47. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician, op. cit.*, p. 73.
48. BD III, n.º 800; NBR, p. 396; DVO n.º 180.

4. LA QUINTA DEL 85

1. Prólogo de Georg Falek, *Idea boni cantoris* (1688), citado en John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 25.
2. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte,* 1740, p. 189.
3. Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, 1728, p. 178.
4. Bernd Baselt, «Handel and His Central German Background», en Stanley Sadie y Anthony Hicks (eds.), *Handel: Tercentenary Collection*, Londres, Macmillan, 1987, p. 49.
5. Newman Flower, *George Frideric Handel: His Personality and His Times*, Boston, Boston Houghton Mifflin Co., 1923, p. 40; John Mainwaring, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel,* 1760, p. 28.

6. J. Mattheson, *Grundlage, op. cit.*, p. 93.
7. *Ibid.*
8. NBR, p. 426.
9. Philipp Spitta, *The Life of Bach*, trads. Clara Bell y John Alexander Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 1, p. 200.
10. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 65.
11. P. Spitta, *The Life of Bach, op. cit.*, vol. 1, p. 468.
12. Friedrich Blume, «J. S. Bach's Youth», MQ, vol. 54, n.º 1, enero de 1968, p. 7.
13. Iain Fenlon, «Monteverdi's Mantuan *Orfeo*», *Early Music*, vol. 12, n.º 2, mayo de 1984, p. 170.
14. Tratado anónimo, *Il Corago*, citado por Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, trad. David Bryant, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 170-180 [existe traducción en español: *Historia de la música. El siglo XVII*, trad. Daniel Zimbaldo, Madrid, Turner, 1986]; y trads. Roger Savage y Matteo Sansone, «*Il Corago* and the Staging of Early Opera», *Early Music*, vol. 17, n.º 4, noviembre de 1989, pp. 495-511.
15. Dedicatoria de Giovanni Francesco Anerio a Neri en su *Teatro armonico spirituale*, 1619.
16. André Maugars, *Response faite à un curieux*, 1639.
17. Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704.
18. H. Wiley Hitchcock, «The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier», MQ, vol. 41, n.º 1, enero de 1955, p. 45.
19. Prólogo en latín de las *Symphoniae sacrae*, 1629, vol. 1, de Schütz.
20. Bettina Varwig, «Seventeenth-Century Music and the Culture of Rhetoric», JRMA, 2007.
21. Imogen Holst, *Tune*, Londres, Faber&Faber, 1962, p. 97.
22. *Ibid.*, p. 92.
23. *Ibid.*, p. 103.
24. Franklin B. Zimmerman, *Henry Purcell*, Londres, Macmillan, 1967, p. 213.
25. Ellen Rosand, *Monteverdi's Last Operas*, Oakland, University of California Press, 2007, p. 380.
26. Descartes, *Œuvres: Correspondance*, París, Vrin, 1969, vol. 1, p. 204.

27. Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken von der Kirchen-Music, wie sie heutiges. Tages beschaffen ist* (1721), trad. Joyce Irwin, en Carol K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 221.

5. LA MECÁNICA DE LA FE

1. *Bhagavad-Gita*, capítulo 17.
2. Martín Lutero, WA TR, n.º 2545b.
3. Michael Praetorius, prólogo de *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* de 1619.
4. Diarmaid MacCulloch, *A History of Christianity: The First Three Thousand Years*, Londres, Allen Lane, 2009, p. 612 [existe traducción en español: *Historia de la cristiandad: los primeros tres mil años,* trad. Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2011].
5. Mauritius Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae,* 1719.
6. John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 47; y Dietrich Bartel, *Musica poetica. Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music, Lincoln*, University of Nebraska Press, 1997, p. 84.
7. Joachim Burmeister, *Musica poetica*, 1606, p. 56.
8. Johannes Susenbrotus, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum*, 1566.
9. Henry Peachum the Elder, *The Garden of Eloquence*, 1593, p. 143.
10. Joachim Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, en la voz *pathopoeia.*
11. John Milton, *Paradise Lost*, Libro 10, ll. 504-509 [existe edición bilingüe: *El paraíso perdido*, trad. Enrique López Castellón, Madrid, Abada, 2005].
12. Isaiah Berlin, *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 94.
13. BD I, n.º 1; NBR, p. 57; DVO n.º 170.
14. BD II, n.ºs 19-20; NBR, pp. 49-50.
15. Georg Thiele, «Die Familie Bach in Mühlhausen», *Mülhäuser Geschichtsblätter*, vol. 21, 1920-1921, pp. 62-65.
16. *Auff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusino.*

17. Johann Gottfried Olearius, *Biblische Erklärung*, 1678-1681, vol. 5, col. 532b; véase también Martin Petzoldt, «Liturgical and Theological Aspects», en Christoph Wolff (ed.), *The World of the Bach Cantatas*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1997, p. 113.
18. Agradezco al doctor George Steiner esta formulación del carácter predominante en las traducciones de los salmos de Lutero.
19. Véase Robert L. Marshall, «Toward a Twenty-First-Century Bach Biography», MQ, vol. 84, n.° 3, otoño de 2000, p. 504.
20. Martín Lutero, «Segunda Disertación sobre el Salmo 90 [3 de junio de 1535]», LW, vol. 13, p. 116.
21. Robin A. Leaver, *Bach's Theological Library*, Neuhausen y Stuttgart, Hänser, 1983.
22. Michel de Montaigne, *Essais*, edición de M. A. Screech, Londres, Penguin, 1991, libro I, sección 29, p. 96 [traducción de Pere Bayod en Michel de Montaigne, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 92].
23. Martín Lutero, «Un sermón sobre la preparación para morir», LW, vol. 42, p. 101.
24. Jacques Gardien, *Jean-Philippe Rameau*, París, La Colombe, 1949, p. 57.
25. Martín Lutero, LW, vol. 13, p. 83.
26. *Ibid.*
27. Véase Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, p. 52.
28. Citado en Hannsdieter Wohlfarth, *Johann Sebastian Bach*, Cambridge, Lutterworth Press, 1985, p. 96.
29. A. N. Wilson, *God's Funeral*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1999, p. 329.
30. *Ibid.*
31. György Kurtág, *Three Interviews and Ligeti Homages*, edición de Bálint András Varga, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2009.
32. BD I, n.° 123; DVO n.° 236.
33. R. A. Leaver, *Bach's Theological Library*, *op. cit.*, pp. 22-25. Véase también su «Luther's Theology of Music in Later Lutheranism», en *Luther's Liturgical Music*, Grand Rapids (Michigan), W. B. Eerdmans, 2007.
34. *Ibid.*, p. 14.
35. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 53.
36. «Entwurff», BD I, n.° 22; NBR, p. 149; DVO n.° 175.
37. Rainer Kaiser, «Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr», BJb, 1995, pp. 177-182.

6. EL «CANTOR» INCORREGIBLE

1. BD II, n.os 280-281; NBR, p. 145; DVO n.° 62.
2. Martin Geck, *J. S. Bach: Life and Work*, San Diego, Harcourt, 2006, p. 175.
3. Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, Kistner & Siegel, 1926, vol. 2, p. 46.
4. Philipp Spitta, *The Life of Bach*, trad. Clara Bell y John Alexander Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 3, pp. 303-305.
5. Andreas Glöckner, BJb, 2001, pp. 131-138.
6. BD I, n.° 23; NBR, p. 151; DVO n.° 1.
7. NBR, p. 77; Max Seiffert, «Joh. Seb. Bach 1716 in Halle», en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, julio-septiembre de 1905; y Charles Sanford Terry, *Bach: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1928, pp. 109-110.
8. George B. Stauffer, «Leipzig: A Cosmopolitan Trade Centre», en George J. Buelow (ed.), *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1993, p. 258.
9. NBR, p. 151.
10. BD I, n.° 23; NBR, p. 152; DVO n.° 1.
11. BD II, n.° 139; DVO n.° 172.
12. Michael Maul, *«Dero berühmbter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212-1804*, Leipzig, Lehmstedt, 2012.
13. BD I, n.° 91; NBR, p. 102; DVO n.° 44.
14. Estatutos de la Thomasschule (1634), *Schulordnung*, par. VII/1, citado por M. Maul, *«Dero berühmbter Chor»*, *op. cit.*, p. 66, y su debilitamiento de 1723 en adelante, pp. 784-791.
15. Howard H. Cox, «Bach's Conception of His Office», JRBI, vol. 20, n.° 1, 1989, pp. 22-30.
16. Howard H. Cox (ed.), *The Calov Bible of Bach*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 418.
17. Hans-Joachim Schulze, «Johann Sebastian Bach – Thomas-

kantor: Schwierigkeiten mit einem prominenten Amt», *Bach-Tage Berlin (Festbuch)*, 1991, pp. 103-108.

18. Rainer Kaiser, «Neues über Johann Sebastian Bachs Schulzeit in Eisenach von 1693 bis 1695», *Bachfest-Buch*, 76, Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Eisenach, 2001, pp. 89-99.

19. Joel Chandler Harris, *Tales from Uncle Remus*, 1895, «How Mr Rabbit was Too Sharp for Mr Fox», p. 11.

20. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmesiter & Kühnel, 1802, p. 82.

21. *... eine völlig turbulente und ungeordnete Situation dieser sonst sehr angesehenen Bildungsstätte*, en Martin Petzoldt, «"Ut probus et doctus reddar"», BJb, 1985, p. 24.

22. *Ob turbas, a Domino Cantore Arnoldo excitatas, scholae nostrae valedixerun*, citado en Julius Böttcher, *Die Geschichte Ohrdrufs*, 1959, vol. 3, p. 34.

23. *Ob intolerabilem disciplinam Domini Cantoris Arnoldi in hanc classem translati sunt*, citado en *ibid.*, p. 34.

24. C. S. Terry, *Bach: A Biography*, *op. cit.*, pp. 26-27.

25. Lyceum Matrikel, citado en Friedrich Thomas, «Einige Ergebnisse über Johann Sebastian Bachs Ohrdrufer Schulzeit», en *Jahresbericht des Gräflich Gleichenschen Gymnasiums 24 Ohrdruf für das Schuljahr 1899/1900*, 1900, p. 9.

26. J. Böttcher, *Die Geschichte Ohrdrufs*, *op. cit.*, p. 34.

27. *... die Soldatesque darzuzihen und den seinigen schutz verschaffen*, carta del 3 de diciembre de 1660, en Horst Walter, *Musikgeschichte der Stadt Lüneburg*, Tutzing, H. Schneider, 1967, p. 79.

28. «Die Untersuchung und Bestraffung des Schülers Herda», citado en *ibid.*, p. 81.

29. NBR, p. 43, fragmentos de las actas del Consistorio de Arnstadt del 5 de agosto de 1705; BD II, n.° 14; DVO n.° 54.

30. BD II, n.° 14; NBR, p. 45; DVO n.° 54.

31. *Ibid.*

32. Johann Heinrich Zedler, *Universal-Lexicon* (1732-1754), Sächsisches Duell-Mandat.

33. BD II, n.° 16; NBR, p. 46; DVO n.° 55.

34. Stephen Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2011, p. 74.

35. BD III, n.° 801; NBR, p. 397; DVO n.° 360.

36. S. Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, *op. cit.*, p. 63.

37. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 113.

38. BD I, i.; NBR, p. 57; DVO n.° 170.

39. *Ibid.*

40. A partir de la traducción inglesa de C. S. Terry, *Bach: A Biography*, *op. cit.*, p. 83; y NBR, p. 57.

41. NBR, p. 58.

42. Konrad Küster, *Der junge Bach*, Múnich, Deutsche Verlags-Anstalt, 1996, p. 186.

43. Georg Mentz, *Weimarische Staats-und Regentengeschichte*, Jena, Frommann, 1936, p. 22.

44. Peter Williams, *The Life of Bach*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2004, p. 55.

45. Johann Beer, *Die kurtzweiligen Sommer-Täge*, 1683, pp. 418-419, 510.

46. BD II, n.° 66; DVO n.° 35.

47. Laurel E. Fay, *Shostakovich*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2000, p. 77.

48. Peter Williams, *J. S. Bach: A Life in Music*, *op. cit.*, p. 108; y Richard D. P. Jones, *The Creative Development of J. S. Bach*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 245.

49. Andreas Glöckner, «Von seinen moralischen Character», en Christoph Wolff (ed.), *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 1999, pp. 121-132.

50. BD II, n.° 84; DVO n.° 56.

51. Staatsarchiv Weimar, akt. B, 26 436, fol. 126 r+v.

52. C. Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, *op. cit.*, p. 210.

53. *Ibid.*, pp. 101-102.

54. BD II, n.° 124; NBR, p. 101; DVO n.° 41.

55. BD II, n.° 138; NBR, p. 106; DVO n.° 48.

56. P. Williams, *The Life of Bach*, *op. cit.*, p. 106.

57. Ulrich Siegele, «Bachs politisches Profil oder Wo bleibt die Musik?», en Konrad Küster (ed.), *Bach Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 1999, pp. 5-30; y «Bach and the Domestic Politics of Electoral Saxony», en John Butt (ed.), *The Cambridge Com-*

panion to Bach, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 17-34.

58. BD II, n.º 145; NBR, p. 104; DVO n.º 49.

59. Otto Kaemmel, *Geschichte der Leipziger Schulwesens*, Leipzig y Berlín, B. G. Teubner, 1909, p. 236.

60. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 1754; BD I, n.º 5.

61. Johannes Riemer, *Der politische Maul-Affe* (1680), citado en S. Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, *op. cit.*, p. 91.

62. BD I, n.º 23; NBR, p. 152; DVO n.º 1.

63. Hector Berlioz, *Selected Letters*, edición de Hugh Macdonald, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1997.

64. Robin A. Leaver (ed.), *J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis, Concordia, 1985, pp. 121-122.

65. Carl Ludwig Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke*, Leipzig, 1850, p. 172.

66. M. Geck, *J. S. Bach: Life and Work*, *op. cit.*, p. 175.

67. BD I, n.º 34; NBR, p. 175; DVO n.º 66.

68. John Butt, introducción a M. Geck, *Bach: Life and Times*, Londres, Haus Publishing, 2003, p. viii.

7. BACH EN SU MESA DE TRABAJO

1. John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 66, 202; John Edward Sadler, *J. A. Comenius and the Concept of Universal Education*, Nueva York, Barnes & Noble, 1966, pp. 196-206.

2. La portada de un volumen de piezas para teclado, *Aufrichtige Anleitung*, de 1723 (BWV 772-801).

3. BD III, n.º 803; NBR, p. 399; DVO n.º 361.

4. Robert L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Princeton, Princeton University Press, 1972, vol. 2, borrador n.º 50.

5. Carta de Carl Philipp Emanuel Bach en la que compara a Bach y a Händel, 27 de febrero de 1788, BD III, n.º 927; NBR, p. 404; DVO n.º 256.

6. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach, p. 13, y reproducido en Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 127.

7. Laurence Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996, p. 22.

8. *Ibid.*, pp. 78-83; véase también su «Bach the Subversive», Lufthansa Lecture, 14 de mayo de 2011.

9. Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991, p. 394.

10. *Ibid.*, pp. 391-397; y BD III, n.º 87.

11. NBR, pp. 396-400.

12. BD II, n.º 499; NBR, pp. 333-334; DVO n.º 100.

13. John H. Roberts, «Why Did Handel Borrow?», en Stanley Sadie y Anthony Hicks (eds.), *Handel Tercentenary Collection*, Basingstoke, Macmillan, 1987, pp. 83-92.

14. Bettina Varwig, «One More Time: Bach and Seventeenth-Century Traditions of Rhetoric», *Eighteenth-Century Music*, vol. 5, n.º 2, septiembre de 2008, pp. 179-208.

15. BD III, n.º 801; NBR, p. 396; DVO n.º 360.

16. BD II, n.º 441; DVO n.º 299.

17. BD II, n.º 409; NBR, p. 345; DVO n.º 295.

18. Éste fue el tema de una ponencia de Michael Maul: «*Ob defectum hospitiorum*: Bachs Weggang aus Ohrdruf», en *Symposium: Die Musikerfamilie Bach in der Stadtkultur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Belfast, julio de 2007.

19. BD I, n.º 68.

20. BD II, n.º 316; DVO n.º 164.

21. BD I, n.º 22; DVO n.º 175.

22. BD II, n.ºs 420, 336; NBR, pp. 349-350.

23. John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2002, p. xii.

24. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, vol. 2, p. 199.

25. Yoshitake Kobayashi, «Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750», BJb, 1988, p. 52.

26. Ludwig Finscher, «Zum Parodieproblem bei Bach», en Martin Geck (ed.), *Bach-Interpretationen*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, pp. 99 y ss.

27. John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668.
28. Gerhard Herz (ed.), *Bach Cantata n.º 140: Wachet auf, ruft uns die Stimme*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1972, pp. 102-105.
29. David Yearsley, *Bach's Feet. The Organ Pedals in European Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 264.
30. BD II, n.º 332; NBR, pp. 328-329; y en forma abreviada por Charles Burney para su artículo sobre Johann Sebastian Bach en la *Rees's Cyclopaedia* de 1819. Véase también BD III, n.º 943; DVO n.os 131 y 169.
31. Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, 1808, vol. 3, p. 33; y NBR, p. 323.
32. BD III, n.º 666; NBR, pp. 305-306; DVO n.º 359.
33. BD II, n.º 409; NBR, pp. 344-345; DVO n.º 295.
34. «Gesetze der Schule zu St. Thomae» (1733), capítulo 6 («Von der Musik»), sección 3, p. 23.
35. Archivos Estatales de Leipzig, Stift. VIII. B.10: ACTA (1775-1845), «Die Abstellung derer allzu vielen Feyertage auf der Schule zu St Thomae alhier betr».
36. BD III, n.º 801; NBR, p. 396; DVO n.º 360.
37. L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, *op. cit.*, p. 98.

8. ¿CANTATAS O CAFÉ?

1. Johann Wolfgang von Goethe, carta a su hermana, diciembre de 1765.
2. Tanya Kevorkian, *Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig 1650-1750*, Aldershot y Burlington, Ashgate, 2007, p. 24.
3. Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, 1728, p. 246.
4. Bornemann, *Das wohlangelegt-und kurtz gefasste Haußhaltungs-Magazin*, 1730.
5. Joyce Irwin, «Bach in the Midst of Religious Transition», en Carol K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, pp. 110-111, 121.
6. Picander, *Ernst-Schertzhaffte und Satyrische Gedichte*, Heft 1, 1727.
7. Citado por Tim Blanning en «The Culture of Feeling and the Culture of Reason», *The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815*, Londres, Penguin, 2007, p. 500.

8. Karl Czok, «Zur Leipziger Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts», en Reinhard Szeskus (ed.), *J. S. Bach und die Aufklärung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1982, p. 26.
9. Martin Geck, *J. S. Bach: Life and Work*, San Diego, Harcourt, 2006, p. 139.
10. BD II, n.º 129.
11. BD I, n.º 148; NBR, p. 80; DVO n.º 199.
12. Joachim Meyer, *Unvorgreiffliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music*, 1726.
13. Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht*, 1700.
14. Reproducido en el suplemento a la NBA (BA 5291), 2011, pp. 2-36.
15. *Ibid.* y BD II, n.º 433; a partir de la versión inglesa de John Butt, *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 53.
16. J. Butt, *The Cambridge Companion to Bach*, *op. cit.*, p. 53.
17. Peter Williams, *The Life of Bach*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2004, p. 152; véase NBR, p. 305.
18. Heinrich Zernecke, escrito de su visita a Leipzig el 17 de septiembre de 1733.
19. BD II, n.º 350; NBR, pp. 163-164; DVO n.º 90.
20. Johann Kuhnau, *Der musicalische Quack-Salber*, 1700, capítulo 1.
21. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig 1693-1720*, Friburgo de Brisgovia, Rombach, 2009, vol. 1, pp. 475 y ss., 558-559.
22. *Ibid.*, pp. 211-212.
23. *Das jetzt lebende und jetzt florirende Leipzig*, 1736, pp. 58-59.
24. Hans Rudolf Jung, *Musik und Musiker im Reußenland*, Weimar, Hain, 2007, pp. 122-123.
25. George B. Stauffer, «Music for "*Cavaliers et Dames*"», en Gregory G. Butler *et al.* (eds.), *About Bach*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2008, pp. 135-156.
26. Hans-Joachim Schulze, «"Ey! How sweet the coffee tastes"», JRBI, vol. 32, n.º 2, 2001, p. 3. Para la visión alternativa, véase la reseña de Burkhard Schwalbach de *The Worlds of J. S. Bach* in *Early Music*, vol. 38, n.º 4, 4 de noviembre de 2010, p. 600.
27. Se trata del *Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon* de 1715, p. 285, de Gottlieb Siegmund Corvinus, un aboga-

do y dandy de Leipzig, quien, según Katherine R. Goodman (Carol K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, pp. 204, 217), es probable que hubiera asistido asimismo al salón de Christiane Mariane von Ziegler,.

28. Von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, p. 515.

29. Esta información, basada en un memorándum del consejo al elector (*Zucht-Armen-und Waisen-Haus*, 9-10v, 12 de noviembre de 1701) y *Codex Augusteus, oder Neuvermehrtes Corpus Juris Saxonici*, edición de Johann Christian Lünig, 1724, vol. 1, pp. 1857-1860, se encuentran recogidas en T. Kevorkian, *Baroque Piety*, *op. cit.*, p. 212. Johann Kuhnau, el predecesor de Bach, formuló unas críticas similares en 1709; véase Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, Kistner & Siegel, 1926, vol. 2, p. 196.

30. Daniel Duncan, *Von dem Missbrauch heißer und hitziger Speisen und Getränke*, 1707.

31. Katherine R. Goodman, «From Salon to *Kaffeekranz*», en C. K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, *op. cit.*, pp. 190-218.

32. Georg Witkowski, *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig y Berlín, Teubner, 1909, p. 355.

33. BD II, n.º 410; NBR, pp. 334-335; DVO n.os 234 y 296.

34. David Yearsley, *Bach's Feet. The Organ Pedals in European Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, capítulo 6, pp. 271, 261.

35. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1790, vol.1, col. 90.

36. D. Yearsley, *Bach's Feet*, *op. cit.*, pp. 265, 276-277.

37. Leipziger Kirchen-Staat, *Das ist, deutlicher Unterricht vom Gottesdienst in Leipzig*, 1710.

38. Anton Weiz, *Verbessertes Leipzig; oder vornehmsten Dinge...*, pp. 2-3, citado en Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*, trad. Herbert J. A. Bouman *et al.*, edición de Robin A. Leaver, St. Louis, Concordia, 1984, p. 44.

39. T. Kevorkian, *Baroque Piety*, *op. cit.*, pp. 198-222.

40. Gottsched, n.º 9, febrero de 1725, p. 68, citado en *ibid.*, p. 73.

41. Georg Motz, *Abgenöthigte Fortsetzung der vertheidigten Kirchen-Music,* 1708, p. 93, citado por Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 165.

42. San Agustín, *Confesiones*, libro 10, citado por Christian Gerber, *Die unerkannten Sünden der Welt* (1712), vol. 1, capítulo 81, trad. en Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism*, *op. cit.*, pp. 123, 202.

43. Joyce Irwin, «Bach in the Midst of Religious Transition», en C. K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, *op. cit.*, pp. 115, 237-238.

44. Martin Heinrich Fuhrmann, *Die an der Kirchen Gottes gebaute Satans-Capelle,* 1729, pp. 41, 45, citado en Bettina Varwig, «Seventeenth-Century Music and the Culture of Rhetoric», JRMA, 2007, p. 33.

45. Christian Gerber, *Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen,* 1732, pp. 352-353, parafraseado en T. Kevorkian, *Baroque Piety*, *op. cit.*, p. 34.

46. T. Kevorkian, *Baroque Piety*, *op. cit.*, p. 24.

47. Julius Bernhard Von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, 1728, pp. 258-259, 263.

48. Friedrich Gottlob Leonhardi, *Geschichte und Bescheibung der Kreis-und Handelsstadt Leipzig,* 1799, pp. 424-425, citado en G. Stiller, *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*, *op. cit.*, p. 63.

49. J. F. Leibniz (ed.), *Leipziger Kirchen-Andachten*, 1694, pp. 91-92, reproducido en *ibid.*, p. 63.

50. BD I, n.º 19; NBR, p. 138; DVO n.º 61.

51. WA, vol. 46, p. 495.

52. WA, vol. 5, p. 46.

53. Bernd Wannenwetsch, «Caritas Fide Formata», *Kerygma und Dogma*, vol. 45, 2000, pp. 205-224.

54. Johann Mattheson, *Critica musica*, vol. 1, abril de 1723, p. 347.

55. Winfried Hoffmann, «Leipzigs Wirkungen auf den Delitzscher Kantor Christoph Gottlieb Fröber», *Beiträge zur Bachforschung*, 1982, vol. 1, pp. 72-73.

56. Johann Christian Edelmann, *Selbstbiographie*, 1749-1752, facsímil reimpreso en 1976, p. 41.

57. De un poema de Christian Friedrich Hunold (conocido como Menantes) sobre el tema de una actuación del *collegium musicum* en 1713 (Christian Friedrich Hunold, *Academische Nebenstunden allerhand neuer Gedichte*, 1713, pp. 69-72).

58. Peter Gay, *The Naked Heart. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Nueva York, W. W. Norton, 1995, p. 13.

59. George B. Stauffer, «Music for "*Cavaliers et Dames*"», en G. G. Butler *et al.* (eds.), *About Bach*, *op. cit.*, p. 137.

60. Johann Andreas Cramer, *Der Jüngling*, Achtes Stück (octava entrega), 1747-1748, pp. 108-123.

61. John Butt, «Do Musical Works Contain an Implied Listener?», JRMA, vol. 135, número especial, n.° 1, 2010, pp. 5-18.

62. Jacques Rochette de La Morlière, *Angola: Histoire indienne*, 1746, vol. 1, p. 69, citado en P. Gay, *The Naked Heart*, *op. cit.*, p. 15.

63. *Ibid.*, p. 22.

64. Friedrich Blume, «Outlines of a New Picture of Bach», *Music and Letters*, vol. 44, n.° 3, 1963, pp. 216-218.

65. *Ibid.*, pp. 226-227.

66. Buena parte de esto puede encontrarse en contribuciones al BJb de 2008 firmadas por Peter Wollny, Tatjana Schabalina y Marc-Roderich Pfau, y por Andreas Glöckner en la edición de 2009.

67. Andreas Glöckner, «Na, die hätten Sie aber auch nur hören sollen», conferencia pronunciada en el congreso *Bach und Leipzig*, celebrado entre el 27 y el 29 de enero de 2000.

68. Johann Kuhnau, «A Treatise on Liturgical Text Settings», 1710, en C. K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, *op. cit.*, pp. 219-226.

69. Johann Christoph Gottsched, *Critischer Dichtkunstk*, 1730, vol. 2, capítulo 13.

9. CICLOS Y TIEMPOS

1. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. 2, pp. 364, 370.

2. Charles Rosen, *Critical Entertainments. Music Old and New*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 26.

3. Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, Viena, Universal Edition, 1960.

4. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions, Cambridge*, Cambridge University Press, 2010, p. 103.

5. BD I, n.° 34; NBR, p. 176; DVO n.° 66.

6. BD II, n.° 409; NBR, p. 344; DVO n.° 295.

7. Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, p. 248.

8. Isaiah Berlin, *The Proper Study of Mankind*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux, 1998, pp. 346, 354-356, 405, 426-428.

9. Michael Maul, *Barockoper in Leipzig 1693-1720*, Friburgo de Brisgovia, Rombach, 2009.

10. Laurence Dreyfus, «Bach the Subversive», Lufthansa Lecture, 14 de mayo de 2011.

11. Heinrich Müller, *Der leidende Jesus; nach den vier Evangelisten erkläret und vorgetragen: die erste Passions-Predigt*, 1681.

12. BD II, n.° 129; NBR, p. 103; DVO n.° 45.

13. BD II, n.° 179; NBR, p. 116; DVO n.° 57.

14. Jack A. Westrup, *Bach Cantatas,* BBC Music Guides, 1966, p. 60.

15. LW, vol. 14, p. 189.

16. Wilfrid Mellers, *Bach and the Dance of God*, Londres, Faber&Faber, 1980, p. 232.

17. Karl e Irene Geiringer, *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 201 [existe traducción en español: *Johann Sebastian Bach: la culminación de una era*, trad. S. Alvarado, Madrid, Altalena, 1982].

18. Joshua Rifkin, «The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion», MQ, vol. 61, n.° 3, julio de 1975, pp. 360-387.

19. Eric Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 62.

20. Kuhnau, citado en Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1941, vol. 2, p. 18.

21. T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, Londres, Faber&Faber, 1935, Parte II [existe traducción en español: *Asesinato en la catedral*, trad. Fernando Gutiérrez y José María Valverde, Madrid, Encuentro, 2009].

10. PRIMERA PASIÓN

1. Elke Axmacher, *«Aus Liebe will mein Heyland sterben»*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1984, p. 164.

2. Johann Jakob Rambach, *Betrachtungen über das ganze Leiden Christi*, p. 5, las dos primeras partes publicadas en 1722, formaban parte de la biblioteca teológica de Bach.

3. Philipp Spitta, *The Life of Bach*, trads. Clara Bell y John Alexander Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 2, p. 528.

4. Citado en Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245*, Múnich, Wilhelm Fink, 1991, p. 102.

5. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 292.

6. Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach's St John Passion: Genesis, Transmission and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 3-10.

7. Christian Gerber, *Historie der Kirchlichen Ceremonien in Sachsen*, 1732; NBR, p. 324.

8. Telemann, *Briefwechsel*, Wiesbaden, Deutscher Verlag für Musik, 1972, p. 20.

9. Albrecht Christian Ludwig, prólogo al texto de la *Hunold-Keiser Passion*, 1719, citado en Axel Weidenfeld, notas del libreto de Stözel, *Brockes-Passion* (CPO 999 560-62).

10. Gottfried Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedancken von der Kirchen-Music*, 1721, p. 30.

11. E. Axmacher, *«Aus Liebe»*, *op. cit.*, p. 156.

12 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, Kistner & Siegel, 1926, vol. 2, pp. 23-26.

13. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, citado en Weidenfeld.

14. Ludwig, citado en Weidenfeld.

15. Georg Bronner, *Geistliches Oratorium oder der gottliebenden Seelen Wallfahrt zum Kreuz und Grabe Christi*, 1710.

16. Roland H. Bainton, *Erasmus of Christendom*, Londres, Collins, 1970, p. 285.

17. Raymond E. Brown, *The Gospel According to John: XIII-XX*, New Haven, Yale University Press, 1966; y Eric Chafe, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Oakland, University of California Press, 1991, pp. 308-315.

18. Eric Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 249.

19. Martin Dibelius, «Individualismus und Gemeindebewusstsein in Jh. Seb.Bachs Passionen», *Archiv für Reformations-geschichte*, vol. 41, 1948, pp. 132-154.

20. *Oeffentliche Reden über die Passions-Historie*, 1716 y 1719.

21. Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St John Passion*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 28-29.

22. E. Axmacher, *«Aus Liebe»*, *op. cit.*, p. 160.

23. Laurence Dreyfus, *Bachian Poetics in the «St John Passion»*, conferencia pronunciada en la Universidad de Glasgow, el 24 de abril de 2009.

24. Howard H. Cox (ed.), *The Calov Bible of Bach*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp. 249, 449.

25. E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology*, *op. cit.*, *p.* 343.

26. Johann David Heinichen, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, 1711.

27. Eric Chafe, *The Concept of Ambitus in the John Passion*, Oxford, Oxford University Press, 2014. Vuelvo a dar las gracias al doctor Chafe por mostrarme amablemente el borrador de varios capítulos de su libro cuando aún no se había publicado. De ahí proceden estas observaciones.

28. John Butt, «St John Passion (Johannes-Passion)», en Malcolm Boyd (ed.), *J. S. Bach* (Oxford Composer Companions), Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 427.

29. E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology*, *op. cit.*, p. 224.

30. Friedrich Smend, «Die Johannes-Passion von Bach», BJb, 1926, pp. 104-128; y *Bach in Köthen*, trad. John Page, St. Louis, Concordia, 1985, pp. 132-134.

31. J. G. Ballard, *Crash*, Londres, Macmillan, 1973 [existe traducción en español: *Crash*, trad. Manuel Manzano, Barcelona, RBA, 2012].

32. BD II, n.º 180; NBR, pp. 114-115.

33. Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach and Liturgical Life in Leipzig*, trad. Herbert J. A. Bouman *et al.*, edición de Robin A. Leaver, St. Louis, Concordia, 1984, p. 60.

34. E. Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology*, *op. cit.*, p. 134.

35. Rudolf Bultmann, *Theologie des Neuen Testaments*, Berlín, Evangelische Verlagsanstalt, 1959, p. 406.

36. Prólogo de Lutero al Nuevo Testamento en John Dillenberger (ed.), *Martin Luther: Selections from His Writings*, Garden City (NY), Doubleday, 1961; y LW, vol. 35, pp. 361-362.

37. Gustaf Aulén, *Christus Victor: An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of the Atonement*, trad. A. G. Hebert,

Londres, SPCK, 1970, pp. 107-108. Le agradezco a Eric Chafe que me hiciera reparar en este importante estudio.

38. Jaroslav Pelikan, *Bach among the Theologians*, Filadelfia, Fortress Press, 1986, pp. 102-115.

39. BD II, n.os 338-339; NBR, p. 204.

40. BD V, n.º 82a.

41. Véase BJb 200 y la NBA revisada de las últimas versiones de la *Johannespassion*.

42. J. Butt, *Bach's Dialogue with Modernity*, *op. cit.*, p. 35.

43. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Essays*, Londres, Faber&Faber, 1932 [existe traducción en español: «La tradición y el talento individual», en: *Lo clásico y el talento individual*, trad. Juan Carlos Rodríguez, México DF, UNAM, 2004].

44. John Gage (ed.), *Goethe on Art*, Oakland, University of California Press, 1980, pp. 207-209.

11. SU «GRAN PASIÓN»

1. *Ein starker Stoß mit Passionsmusiken*, segundo catálogo del patrimonio de Carl Philipp Emanuel Bach, 1805.

2. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1974 (Lizenznummer 418-515/A 22/74 - LSV 8389).

3. «Die Noten machen den Text lebendig», de WA TR, vol. 2, p. 548.

4. De *Der blutige und Sterbende Jesus, un* oratorio al que puso música Reinhard Keiser en Hamburgo (1706).

5. Elke Axmacher, «*Aus Liebe will mein Heyland sterben*», Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1984, p. 156.

6. Adam Bernd, *Eigene Lebens-Beschreibung*, Múnich, Winkler Verlag, 1973, p. 302.

7. George Steiner, *The Death of Tragedy*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 285 [existe traducción en español: *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011].

8. Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 299-303.

9. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, vol. 2, p. 211.

10. Johann Jacob Bendeler, *Die Historia von dem Leyden und Sterben unsers Herrn*, 1693.

11. «Meditation on Christ's Passion», LW, vol. 42, pp. 7-14; WA, vol. 2, pp. 136-142.

12. Ulrich Leisinger, «Forms and Functions of the Choral Movements in J. S. Bach's St Matthew Passion», en *Bach Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, vol. 2, p. 76.

13. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 203.

14. Naomi Cumming, «The Subjectivities of "Erbarme Dich"», *Musical Analysis*, vol. 16, n.º 1, marzo de 1997, p. 21.

15. John Butt, notas del libreto para su grabación de la última versión de la *Pasión según san Mateo* interpretada por Bach, *c.* 1742 con los Dunedin Consort & Players (CKD 313).

16. Martín Lutero, *A Meditation on Christ's Passion*, 1519, pp. 141-142.

17. G. Steiner, *The Death of Tragedy*, *op. cit.*, pp. 331-333.

18. *Ibid.*, p. 285.

12. COLISIÓN Y COLUSIÓN

1. Mendelssohn, carta a Marc-André Souchay, 15 de octubre de 1842, en *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig, 1878, p. 221.

2. BD III, n.º 801; NBR p. 396; DVO n.º 360.

3. Laurence Dreyfus, «The Triumph of "Instrumental Melody": Aspects of Musical Poetics in Bach's *St John Passion*», *Bach Perspectives*, vol. 8, 2011, p. 119.

4. Laurence Dreyfus, «Bach the Subversive», Lufthansa Lecture, 14 de mayo de 2011.

5. Raymond Tallis y Julian Spalding, «The *Arts and Freedom*», *en Summers of Discontent. The Purpose of the Arts Today*, Londres, Wilmington Square Books, 2014.

6. L. Dreyfus, «The Triumph of "Instrumental Melody"», en *Bach Perspectives*, *op. cit.*, p. 109.

7. BD II, n.os 400, 409; NBR, pp. 338, 344, 348, 346; DVO n.os 293 y 295.

8. John Butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 15, 35.

9. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, trad. Ernest C. Harris, Ann Arbor (Mich.), MI Research Press, 1981, p. 207.

10. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trad.

John Osborne, Nueva York, Verso, 1998, pp. 174-177 [existe traducción en español: *El origen del drama barroco alemán,* trad. José Muñoz Millanés, Madrid, Taurus, 1980].

11. Glenn Gould, «So You Want to Write a Fugue?», en Tim Page (ed.), *Glenn Gould Reader*, Londres, Vintage, 1990, p. 240 [existe traducción en español: *Escritos críticos*, Madrid, Turner, 1989, pp. 294-302].

12. Alfred Dürr, *The Cantatas of J. S. Bach*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 396.

13. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, vol. 2, pp. 46-47.

14. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music,* Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. 2, p. 370.

15. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Nueva York, Oxford University Press, 1997, p. 452.

16. Gottfried Ephraim Scheibel, *Random Thoughts about Church Music in Our Day* (1721), en Carol K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 246.

17. Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft der Privat-Personen*, 1728, pp. 660, 666.

18. BD I, n.° 23; NBR, p. 152; DVO n.° 1.

19. Arnold Toynbee, *Man's Concern with Death*, Londres, Hodder and Stoughton, 1968.

20. Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Nueva York, Knopf, 1999, p. 676 [existe traducción en español: *Los ojos de Rembrandt*, trad. Ricardo García, Barcelona, Plaza & Janés, 2002].

21. J. G. Ballard, *Crash*, Londres, Macmillan, 1973.

22. W. Gillies Whittaker, *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, Londres, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1959, vol. 1, p. 124.

23. Michel de Montaigne, *Essais*, edición de M. A. Screech, Londres, Penguin, 1991, Libro Primero [trad. Jordi Bayod en Michel de Montaigne, *Los ensayos*, Barcelona, Acantilado, 2007, pp. 148, 155, 150 y 151].

24. Jacob Boehme, *The Confessions of Jacob Boehme*, selección y edición de W. Scott Palmer; introducción de Evelyn Underhill, Nueva York, Gordon Press, 1976, p. 164.

25. *The Letters of Mozart and His Family*, ed. y trad. Emily Anderson, Nueva York, Norton, 1988, carta 546, p. 907.

26. Michael Maul, *«Dero berühmbter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212-1804*, Leipzig, Lehmstedt, 2012, pp. 88-98.

27. T. S. Eliot, *Little Gidding*, II [trad. José Emilio Pacheco, en *Cuatro cuartetos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 46].

28. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, *op. cit.*, p. 216.

29. Friedrich Rochlitz, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1799, vol. 1, col. 117; BD III, n.° 1.009; NBR, p. 488; DVO n.° 334.

30. E. Louis Backman, *Religious Dances in the Christian Church,* 1952, pp. 21-22.

31. David Tripp, «The Image of the Body in the Formative Phases of the Protestant Reformation», en Sarah Coakley (ed.), *Religion and the Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 131-151.

32. Barbara Ehrenreich, *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*, Nueva York, Metropolitan Books, 2007, pp. 2-3.

33. Paul Halmos, «The Decline of the Choral Dance», en Eric y Mary Josephson (eds.), *Man Alone: Alienation in Modern Society*, Nueva York, Dell, 1962, pp.172-179; y Wilfrid Mellers, *Bach and the Dance of God*, Londres, Faber, 1980, p. 209.

34. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, vol. 2: 1819-1827, ed. Ludwig Geiger, p. 517, citada en A. Schweitzer, *J. S. Bach*, *op. cit.*, vol. 1, p. 241.

35. David Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 28.

36. William Leatherbarrow, *Fedor Dostoevsky*, Woodbridge (Virginia), Twayne Publishers, 1981, p. 169.

37. Richard Eyre, *Utopia and Other Places*, Londres, Bloomsbury, 1993.

13. EL HÁBITO DE LA PERFECCIÓN

1. Johann Gottfried Walther, *Briefe*, eds. Klaus Beckmann y Hand-Joachim Schulze, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, p. 120.

2. BD II, n.° 281; NBR, p. 145.

3. Arnold Schering, «Die höhe Messe in h-moll», BJb, 1936, pp. 1-30.

4. BD II, n.° 294; NBR, p. 311; DVO n.° 163.
5. Nigel Spivey, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 155.
6. Charles Burney, *A General History of Music*, 1776.
7. Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1937, vol. 5, p. 34.
8. Wilfrid Mellers, *Bach and the Dance of God*, Londres, Faber&Faber, 1980, p. 211.
9. Carta del 6 de octubre de 1748 a Johann Elias Bach, BD I, p. 118; NBR, p. 234.
10. Gregory G. Butler, «Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest», BJb, 1992, pp. 65-71.
11. BD I, n.° 27; DVO n.° 52.
12. George B. Stauffer, *Bach: The Mass in B minor*, Nueva York, Schirmer, 1997, p. 144.
13. Klaus Häfner, «Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-moll-Messe», BJb, 1977, pp. 55-74.
14. Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1991, p. 367.
15. W. Mellers, *Bach and the Dance of God*, *op. cit.*, p. 220.
16. D. F. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, *op. cit.*, 42.
17. Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784, p. 284.
18. John Keats, «Fancy».
19. *Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1775, vol. 25, parte 1, p. 108.
20. Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition*, trads. David Beach y Jürgen Thym, vol. 2, parte 2, New Haven-Londres, Yale University Press, 1982, p. 172.
21. Citado por George Steiner, *Errata: An Examined Life*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1997, p. 63 [existe traducción en español: *Errata: el examen de una vida*, trad. Catalina Martínez, Madrid, Siruela, 1999].
22. Robin A. Leaver, «How "Catholic" is Bach's "Lutheran" Mass?», en Simposio Internacional en la Universidad de Belfast, *Discussion Book*, 2007, vol. 1, pp. 177-206. Véase también John Butt, «Bach's Mass in B Minor: Considerations of Its Early Performance and Use», JAMS, vol. 9, n.° 1, invierno de 1991, pp. 109-112.
23. Johann Benedict Carpzov IV, *Isagoge in libros ecclesiarum Lutheranum symbolicos* (1725), pp. 46, 77-78, 569, citado en R. A. Leaver, «How "Catholic" is Bach's "Lutheran" Mass?», *op. cit.*, p. 204.

24. Wolfgang Osthoff y Reinhard Wiesend (eds.), *Bach und die italienische Musik*, Venecia, Centro Tedesco di Studi Veneziani, 1987, pp. 109-140.
25. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmesiter & Kühnel, 1802; NBR, p. 461.

14. «EL VIEJO BACH»

1. Michael Maul, *«Dero berühmbter Chor»: Die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren 1212-1804*, Leipzig, Lehmstedt, 2012.
2. Alex Ross, «The Book of Bach», *The New Yorker*, 11 de abril de 2011.
3. BD II, n.° 400; NBR, p. 338; DVO n.° 293.
4. Gottfried Ephraim Scheibel, *Random Thoughts about Church Music in Our Day* (1721), traducido en Carol K. Baron (ed.), *Bach's Changing World*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 238.
5. Prológo a los *Gradualia* en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, Londres, Faber&Faber, 1952, p. 328.
6. BD II, núms. 920, 336; NBR, p. 350.
7. Theodor W. Adorno, «*Bach Defended against His Devotees*», en *Prisms*, trads. Shierry y Samuel Weber, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1981, p. 141.
8. Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, Hoffmesiter & Kühnel, 1802, capítulo 11, p. 125; NBR, p. 478.
9. J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, *op. cit.*, capítulo 2, pp. 27-28; NBR, p. 429.
10. BD I, n.ºs 42, 43; NBR, pp. 203-204; DVO n.° 13.
11. BD III, n.° 803; NBR, p. 400; DVO n.° 361.
12. BD III, n.° 779; NBR, p. 366; DVO n.° 270.
13. BD II, n.° 448; NBR, p. 204; DVO n.° 281.
14. BD II, n.° 455; DVO n.° 96, y BD I, n.° 138.
15. BD II, n.° 423; NBR, p. 199; DVO n.° 16.
16. Evelin Odrich y Peter Wollny, *Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach*, Hildesheim, Olms, 2000, n.° 58, p. 148.
17. BD II, n.° 477; NBR, p. 209; DVO n.° 19.
18. BD II, n.° 490; NBR, p. 213; DVO n.° 21.

19. En conversación con el autor, 12 de abril de 2005.

20. Conde de Shaftesbury, carta a James Harris, 13 de febrero de 1750, citada en Donald Burrows, *Handel*, Nueva York, Oxford University Press, 2012, p. 441.

21. NBR, p. 412.

22. NBR, p. 240.

23. Philipp Spitta, *The Life of Bach*, trads. Clara Bell y John Alexander Fuller Maitland, Londres, Novello & Co., 1899, vol. 3, p. 257.

24. BD II, n.º 592; NBR, p. 242; DVO n.º 301.

25. BD II, n.º 592; NBR, p. 243; DVO n.º 301.

26. Howard H. Cox (ed.), *The Calov Bible of Bach*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 436.

27. Agradezco a Michael Maul que me facilitara esta información por carta antes de que publicara su artículo en el BJb, 2013.

28. Norbert Wolf, *Dürer*, Múnich, Berlín, Londres y Nueva York, Prestel, 2010, p. 127.

29. Carl Sagan *et al.*, *Murmurs of Earth: The «Voyager» Interstellar Record*, Nueva York, Random House, 1978 [existe traducción en español: *Murmullos de la Tierra: el mensaje interestelar del Voyager*, trad. Miguel Muntaner, Barcelona, Planeta, 1981].

30. Edward W. Said, *Music at the Limits*, Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. 288 [existe traducción en español: *Música al límite*, trad. Efrén del Valle, Barcelona, Debolsillo, 2011].

31. BD III, n.º 666; NBR, p. 303; DVO n.º 359.

32. BD III, n.º 666; NBR, p. 304; DVO n.º 359.

33. Gregory G. Butler *et al.* (eds.), *About Bach*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2008, pp. 116-120.

34. Lutero, «A Sermon on Preparing to Die», en LW, vol. 42, pp. 95-115, en p. 101.

35. David Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 28.

36. H. H. Cox (ed.), *The Calov Bible of J. S. Bach*, *op. cit.*, p. 448.

37. Johann Philipp Förtsch, *Musicalischer Compositions Tractat*, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ms.theor.300.

38. Andreas Werckmeister, *Harmonologia musica,* 1707, p. 89.

39. D. Yearsley, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, *op. cit.*, pp. 1-41.

40. *Ibid.*, p. 36.

41. Nicholas Kenyon, *Faber Guide to Bach,* Londres, Faber & Faber, 2010, p. 52.

CRONOLOGÍA

EISENACH

1685 *21 de marzo*: Nace Johann Sebastian Bach, séptimo y último hijo de Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabeth Bach, de soltera Lämmerhirt.

23 de marzo: Es bautizado el lunes después de Oculi, en la Georgenkirche. Padrinos: Sebastian Nagel (músico municipal en Gotha) y Johann Georg Koch (guarda forestal ducal de Eisenach).

1686 *3 de mayo*: Johanna Juditha, hermana de Bach, muere a la edad de seis años.

1691 Muerte del hermano mayor, Johann Balthasar, nacido en 1673.

1692 Ingresa en la Lateinschule de Eisenach en primavera.

1693 Se matricula, a los ocho años en la *quinta* de la Lateinschule en el antiguo monasterio dominico. (Esto indica que ya podía leer y escribir y que probablemente había asistido a una de las escuelas de primaria alemanas desde los cinco años). Quedan consignadas ausencias en 96 ocasiones.

1694 Continúa en la *quinta*. Quedan consignadas ausencias en 59 ocasiones.

Primero de mayo: Muerte de Elisabeth, su madre, a la edad de cincuenta años (enterrada el 3 de mayo).

27 de noviembre: Segundo matrimonio de su padre, Ambrosius, con Barbara Margaretha, de treinta y cinco años, viuda del primo hermano de Ambrosius, Johann Günther.

1695 *20 de febrero*: Muerte de su padre a la edad de cuarenta y nueve años (enterrado el 24 de febrero).

Se gradúa de la *quarta*. Quedan consignadas ausencias en 103 ocasiones.

Abril: Después de Pascua se traslada con su hermano de trece años, Johann Jacob, a Ohrdruf para vivir con el hermano mayor de ambos, Johann Christoph.

OHRDRUF

1695 *Julio*: Ingresa en la clase de *tertia* en el Lyceum Illustre Gleichense de Ohrdruf.

1696 *20 de julio*: Ocupa el cuarto lugar en la *tertia*, y el primero entre los chicos nuevos.

1697 *19 de julio*: Ocupa el primer puesto de los veintiún estudiantes en la *tertia* y es ascendido a la *secunda*.

1698 *18 de julio*: Ocupa el quinto lugar en la *secunda*.

1699 *24 de julio*: Ocupa el segundo lugar de once estudiantes en la *secunda* y es ascendido a la *prima* a la edad de catorce años y cuatro meses.

1700 *15 de marzo*: Ocupa el cuarto lugar en la *prima*. Parte a Luneburgo con Georg Erdmann sin acabar la *prima*, oficialmente registrado como *ob defectum hospitorium* (la supresión de la manutención gratuita).

LUNEBURGO

1700 *Abril*: Alumno coral en la Michaelisschule, inicialmente como miembro del *Mettenchor*, lo que le faculta para disfrutar de alojamiento gratuito. El 3 de abril recibe por primera vez *Mettengeld* (un dinero por haber cantado). «Algún tiempo después» (*Nekrolog*) se rompe su voz.

29 de mayo: Recibe *Mettengeld* por última vez. Pasa a ser un alumno del organista y compositor turingio Georg Böhm, en cuya casa copia en tablatura el preludio coral de Reincken *An Wasserflüssen Babylon*.

1702 *Abril*: Se gradúa de la Michaelisschule.

9 de julio: Solicita y se le ofrece el puesto de organista en la Jacobikirche de Sangerhausen, pero se confirma, en cambio, a otro candidato, Johann Augustin Kobelius.

WEIMAR 1

1703 *20 de diciembre - junio*: Empleado como músico y «lacayo» en la corte de Weimar.

ARNSTADT

1703 Entierro de Johann Christoph Bach, el «compositor profundo», en Eisenach.

13 de julio: Contratado para examinar y evaluar el órgano recién construido en la Neukirche de Arnstadt.

9 de agosto: Es nombrado organista de la Neukirche.

1705 *Agosto*: Disputa de Bach con el fagotista Johann Heinrich Geyersbach.

Noviembre: Se toma un permiso de cuatro semanas de ausencia para viajar a Lübeck a fin de ver cómo trabaja Buxtehude.

1706 *7 de febrero*: Regresa a Arnstadt después de cuatro meses de ausencia no autorizada. El consistorio abre un procedimiento disciplinario.

MÜHLHAUSEN

1707 *24 de abril*: Audición para el puesto de organista en la Blasiuskirche de Mühlhausen.

14-15 de junio: Nombrado organista en la Blasiuskirche con un salario de 85 *gulden*.

Primero de julio: Empieza a trabajar en la Blasiuskirche.

17 de octubre: Boda con Maria Barbara, de veintitrés años, hija de Johann Michael Bach de Gehren, en Dornheim, cerca de Arnstadt.

1708 *4 de febrero*: Elección del concejo municipal en Mühlhausen. Interpretación de BWV 71, *Gott ist mein König*, que se imprime y se publica pocas semanas después.

25 de junio: Liberado de su puesto de organista en Mühlhausen tras su nombramiento como organista y músico de cámara en Weimar. Formulación de su *Endzweck*.

WEIMAR 2

1708 *14 de julio*: Recibe una gratificación de unos 10 *gulden* para el traslado a Weimar, donde su salario es de 150 florines.

29 de diciembre: Bautismo de su hija mayor, Catharina Dorothea.

1709 *4 de febrero*: Regresa a Mühlhausen con objeto de interpretar una cantata (hoy perdida) para celebrar la elección del concejo municipal.

1710 *22 de noviembre*: Nacimiento de su hijo Wilhelm Friedemann, bautizado el 24 o 25 de noviembre.

1711 *3 de junio*: Recibe un aumento de salario de 150 a 200 *gulden*.

1713 *Febrero*: Viajes a Weissenfels para el cumpleaños del duque Cristian de Sajonia. Interpretación de BWV 208, la *Cantata de la caza*.

23 de febrero: Nacimiento de gemelos, Maria Sophia y Johann Christoph. Este último muere en el parto.

15 de marzo: Muerte de la gemela que había sobrevivido, Maria Sophia.

28 de noviembre: Recibe una invitación para presentarse a un puesto de organista en Halle.

3 de diciembre: Nombrado organista de la Marktkirche en Halle; el contrato está fechado el 14 de diciembre.

1714 *14 de enero*: Carta de Bach en la que solicita cambios en el contrato propuesto para Halle.

2 de marzo: Ascendido a *Concertmeister* de la Hofkapelle de Weimar, con la obligación de componer mensualmente cantatas sacras. Le incrementan el salario a 250 florines.

8 de marzo: Nacimiento de su hijo Carl Philipp Emanuel, bautizado el 10 de marzo. Telemann es uno de los padrinos.

19 de marzo: Carta de Bach, después de rechazar el puesto de Halle en febrero, en la que refuta las acusaciones de negociaciones desleales con las autoridades de Halle.

25 de marzo: BWV 192 interpretada el Domingo de Ramos, la primera cantata religiosa de Weimar escrita después de su nuevo nombramiento como *Concertmeister*.

1715 *11 de mayo*: Nacimiento de su hijo Johann Gottfried Bernhard, bautizado el 12 de mayo.

1717 *26 de marzo*: Interpretación de una Pasión perdida en Gotha el Viernes Santo.

Viajes a Dresde para una frustrada competición musical con Louis Marchand.

7[¿5?] *de agosto*: Acepta el puesto de Hofcapellmeister en la corte principesca de Cöthen. El duque Guillermo Ernesto rechaza su solicitud para abandonar Weimar.

6 de noviembre: Arrestado en Weimar y detenido durante cuatro semanas porque forzó con «obcecación excesiva» el asunto de su dimisión.

2 de diciembre: Cae en desgracia en la corte de Weimar.

CÖTHEN

1717 *10 de diciembre*: Llega a Cöthen a tiempo para el cumpleaños del príncipe Leopoldo.

1718 *Mayo-junio*: Acompaña al príncipe Leopoldo en un viaje a Carlsbad, en Bohemia, junto con otros seis músicos de la corte.

15 de noviembre: Nacimiento de su hijo Leopold Augustus, bautizado el 17 de noviembre.

10 de diciembre : Nacimiento del príncipe Leopoldo. Interpretación de BWV 66a.

1719 *Junio*: Intento infructuoso de conocer a Georg Friedrich Händel en Halle.

28 de septiembre: Muerte de su hijo Leopold Augustus.

1720 Visita a Reincken en Hamburgo e improvisa sobre el preludio coral *An Wasserflüssen Babylon*.

22 de enero: Comienza el *Clavier-Büchlein* para Wilhelm Friedemann Bach.

Mayo-julio: Acompaña al príncipe Leopoldo en una segunda visita a Carlsbad.

7 de julio: Muerte de Maria Barbara Bach, a los treinta y cinco años, mientras Bach se encuentra de viaje.

Noviembre: Viajes a Hamburgo para presentarse a la audición para el puesto de organista en la Jacobikirche. Recibe la orden de regresar a Cöthen el 23 de noviembre y rechaza la oferta de Hamburgo.

1721 *22 de febrero*: Muerte de su hermano mayor Johann Christoph, a los cuarenta y nueve años.

24 de marzo: Dedica la partitura manuscrita de los *Con-*

ciertos de Brandeburgo a Cristian Ludovico de Brandeburgo-Schwedt.

3 de diciembre: Contrae matrimonio con Anna Magdalena Wilke (también conocida como Wülcken o Wilken), de veinte años.

1722 Comienza el *Clavier-Büchlein* para Anna Magdalena. Completa *El clave bien temperado*, Libro I, BWV 846-869.

16 de abril: Muerte de su hermano Johann Jacob (nacido en 1682), en Estocolmo.

1722 *26 de octubre*: Padrino de bautismo de Sophia Dorothea Schultze, hija de Johann Caspar Schultze, *Cantor* en la Agneskirche de Cöthen.

21 de diciembre: Se presenta para ocupar el puesto de *Cantor* de la Thomasschule en Leipzig.

1723 *7 de febrero*: Audiciones en la Thomaskirche de Leipzig con interpretaciones de BWV 22 y 23.

Primavera: Nacimiento de su hija Sophia Henrietta.

13 de abril: Obtiene la carta de despido del príncipe de Cöthen.

LEIPZIG

1723 *19 de abril*: Firma el contrato provisional en Leipzig.

22 de abril: El Concejo Municipal de Leipzig elige a Bach como *Cantor* de la Thomasschule, un puesto que él acepta el día siguiente.

5 de mayo: Firma el contrato definitivo.

8 de mayo: Realiza un examen de competencia teológica para confirmar su credo luterano.

15 de mayo: Recibe el primer pago en Leipzig.

22 de mayo: Llega con su familia a Leipzig.

30 de mayo: Comienza el primer ciclo de cantatas de Leipzig con BWV 75, interpretada en la Nikolaikirche.

14 de junio: Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel ingresan en la Thomasschule.

13 de noviembre: Publicación de los nuevos estatutos de la Thomasschule.

25 de diciembre: Primera interpretación del *Magnificat*, BWV 243a (versión en Mi♭ con los *laudes* de Navidad).

1724 *26 de febrero*: Nacimiento de su hijo Gottfried Heinrich, bautizado el 27 de febrero.

7 de abril: Interpretación de la *Pasión según san Juan* en la Nikolaikirche (1ª versión).

1724 *11 de junio*: Comienza su segundo ciclo de cantatas (corales) con BWV 20.

18 de julio: Actuación con Anna Magdalena como músicos invitados en Cöthen.

1725 *23 de febrero*: Interpretación como músico invitado de BWV 249a en Weissenfels para el cumpleaños del duque Cristian.

30 de marzo: Interpretación de la *Pasión según san Juan* en la Thomaskirche (2ª versión).

14 de abril: Bautismo de su hijo Christian Gottlieb.

19-20 de septiembre: Actuaciones como artista invitado en la Sophienkirche de Dresde.

Diciembre: Actúa como artista invitado en Cöthen (junto con Anna Magdalena).

1726 *5 de abril*: Bautismo de la hija Elisabeth Juliana Frederica.

19 de abril: Interpretación de una *Pasión según san Marcos* anónima en la Nikolaikirche.

29 de junio: Muerte de su hija Christiana Sophia Henrietta, a los tres años.

Primero de noviembre: Publicación de la Parte I del *Clavier-Übung*, BWV 825-830.

1727 *11 de abril*: Interpretación de la *Pasión según san Mateo* en la Thomaskirche el Viernes Santo.

12 de abril: Celebración del cumpleaños del rey Augusto II, que incluye una interpretación de BWV Anh. 9 (hoy perdida).

17 de octubre: Servicio fúnebre en memoria de la electora de Sajonia, la reina Christiane Eberhardine, en la Paulinerkirche de Leipzig, que incluye una interpretación de la *Trauer-Ode* (BWV 198).

30 de octubre: Bautismo de su hijo Ernestus Andreas (muere el primero de noviembre).

1728 *Primero de enero*: Actúa como músico invitado en Cöthen.
21 de septiembre: Muerte del hijo Christian Gottlieb a los tres años (enterrado el 22 de septiembre).
10 de octubre: Bautismo de su hija Regina Johanna.

1729 *12 de enero*: Interpretación de BWV 210a durante una visita del duque Cristian de Weissenfels.
23 de febrero: Actúa como músico invitado en Weissenfels. Nombrado *Capellmeister von Haus aus* del ducado de Weissenfels.
Primavera: Asume la dirección del *collegium musicum* de Georg Balthasar Schott.
23-24 de marzo: Se interpreta BWV 244a en el servicio fúnebre por el príncipe Leopoldo en Cöthen.
15 de abril: Interpretación el Viernes Santo de la *Pasión según san Mateo* (segunda vez).
6 de junio, Domingo de Pentecostés: Como director recién nombrado del *collegium musicum*, interpreta BWV 174, *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*.
20 de octubre: Interpretación de BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, en el funeral de Johann August Ernesti, director de la Thomasschule.

1730 *Primero de enero*: Bautismo de su hija Christiana Benedicta (muere el 4 de enero).
7 de abril: Interpretación de una *Pasión según san Lucas* (BWV 246) anónima, con algunos añadidos de Bach, en la Nikolaikirche.
2 de agosto: Disputa con el Concejo Municipal de Leipzig por las obligaciones académicas de Bach.
23 de agosto: Entrega una petición al Concejo Municipal de Leipzig: «Entwurff» («Breve pero muy necesario esbozo de una música sacra bien regulada»).

1731 *18 de marzo*: Bautismo de su hija Christiana Dorothea.
Primavera: Publicación del *Clavier-Übung I* como Opus I.
23 de marzo: Interpretación de la *Pasión según san Marcos* (BWV 247), hoy perdida, en la Thomaskirche.
14 de septiembre: Recital de órgano en la Sophienkirche de Dresde, y asiste al estreno de la ópera *Cleofide*, de Hasse, el día anterior.

1732 *11 de abril*: Interpretación de la *Pasión según san Juan* (3.ª versión) en la Nikolaikirche.
5 de junio: Interpretación de BWV Anh. 18, *Froher Tag* (hoy perdida), para la dedicación de la renovada Thomasschule.
21 de junio: Nacimiento de su hijo Johann Christoph Friedrich, bautizado el 23 de junio.
31 de agosto: Muerte de su hija Christiana Dorothea.
Septiembre: Viajes a Kassel (con Anna Magdalena). Examina el órgano renovado en la Martinskirche (22 de septiembre).

1733 Realiza una nueva catalogación de su biblioteca, fechando su ejemplar de la Biblia de Calov en tres volúmenes.
21 de abril: Ceremonia en la Nikolaikirche para prestar lealtad a Federico Augusto II tras la muerte en febrero del elector Federico Augusto I.
25 de abril: Muerte de su hija Regina Johanna, a los cuatro años (enterrada el 26 de abril).
27 de julio: Viajes a Dresde. Dedica la *Missa* BWV 232 al nuevo elector de Sajonia, Federico Augusto II.
5 de noviembre: Nacimiento y bautismo de su hijo Johann August Abraham (muere el 6 de noviembre).
8 de diciembre: Interpretación de BWV 214, *Tönet, ihr Pauken*, un *dramma per musica* para la reina María Josefa.

1734 *5 de octubre*: Interpretación al aire libre de BWV 215, *Preise dein Glücke*, para celebrar el primer aniversario del acceso al trono del elector Federico Augusto II como Augusto III, rey de Polonia.
Diciembre-enero: Interpretación del *Oratorio de Navidad*, BWV 248, los días 25-27 de diciembre, 1-2 y 6 de enero.

1735 *Primavera*: Bach cumple cincuenta años. Redacta su árbol familiar con una genealogía anotada: «Origen de la familia musical de los Bach». Publicación del *Clavier-Übung II*.
19 de mayo: Se interpreta el *Oratorio de la Ascensión, Lobet Gott in seinen Reichen* (BWV 11).
5 de septiembre: Nacimiento de su hijo Johann Christian (bautizado el 7 de septiembre).

1735-1736 Interpreta el ciclo de cantatas *Das Saiten-Spiel des Herzens*, de Gottfried Heinrich Stölzel.

1736 *30 de marzo*: Interpretación de la *Pasión según san Mateo* revisada el Viernes Santo en la Thomaskirche.

1736 *Julio*: Disputa con Johann August Ernesti, rector de la Thomasschule, por el nombramiento de los prefectos.

7 de octubre: Cantata para el cumpleaños de Federico Augusto II, BWV 206, *Schleicht, spielende Wellen*.

19 de noviembre: Federico Augusto II le concede el puesto honorífico de *Hofcompositeur* (Compositor de la corte) no residente de la corte de Dresde.

1737 *4 de marzo*: Dimite temporalmente como director del *collegium musicum* de Leipzig.

Mayo: Viajes a Sangerhausen para visitar a su hijo Johann Gottfried Bernhard, que había sido nombrado organista de la ciudad en enero.

14 de mayo: Johann Adolph Scheibe publica una carta en la que ataca a Bach sin nombrarlo, refiriéndose a él despreciativamente como un *Musicant*, lo que desencadena la disputa Scheibe-Birnbaum.

30 de octubre: Bautismo de su hija Johanna Carolina.

1739 *17 de marzo*: Cancelación de la interpretación de una Pasión debido a un enfrentamiento con el concejo municipal.

27 de mayo: Muerte de su hijo Johann Gottfried Bernhard, a los veinticuatro años.

12 de septiembre: Padrino de bautismo de Johanna Helena Koch, hija de Johann Wilhelm Koch, *Cantor* en Ronneburg.

Otoño: Publicación del *Clavier-Übung III*.

Octubre: Retoma su puesto de director del *collegium musicum*.

Noviembre: Viajes a Weissenfels (junto con Anna Magdalena) y ofrece un recital en el órgano Trost del castillo de Altenburgo.

1741 *30 de mayo*: Renuncia a su puesto de director del *collegium musicum*.

Verano: Viajes a Berlín y Potsdam, a la corte de Federico el Grande. Escribe la *Sonata para flauta en Mi mayor*

(BWV 1035) para el chambelán del rey. Interpretación de BWV 210, *O holder Tag, erwünschte Zeit*.

Agosto: Anna Magdalena enferma, Bach regresa a Leipzig.

Septiembre: Publicación de BWV 988, las *Variaciones Goldberg*, la Parte IV del *Clavier-Übung*, a tiempo para la feria de Michaelmas.

17 de noviembre: Regresa del viaje a Berlín con el conde Keyserlink.

1742 *22 de febrero*: Bautismo de su hija Regina Susanna.

30 de agosto: Interpretación de BWV 212, *Mer hahn en neue Oberkeet*, la *Cantata Campesina*, para el conde Carl Heinrich von Dieskau en Kleinzschocher.

1744 Fecha autógrafa en su ejemplar de una Biblia de Merian de 1704.

Marzo-mayo: Viaje de cinco semanas (motivo y destino desconocidos).

3 de abril: Interpretación de la *Pasión según san Marcos* (BWV 247), hoy perdida, en la Thomaskirche.

1745 *30 de noviembre*: Nacimiento del primer nieto, Johann Adam (hijo de Carl Philipp Emanuel Bach).

1747 *7 de mayo*: Viajes a Potsdam y Berlín. Encuentro con el rey prusiano Federico II en Sanssouci.

8 de mayo: Recital de órgano en la Heiliggeistkirche de Potsdam.

Junio: Se convierte en el decimocuarto miembro de la *Societät der Musicalischen Wissenschaften* (Sociedad de las Ciencias Musicales). Las V*ariaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»* (BWV 769), que incluyen su firma musical B-A-C-H, son su contribución a la Sociedad.

7 de julio: Dedica la *Ofrenda musical* (BWV 1079) al rey Federico II de Prusia.

4 *de abril*: Interpretación de la *Pasión según san Juan* (4.ª versión) en la Nikolaikirche.

Mayo: Enfermedad repentina: problemas de visión y cataratas.

8 de junio: Gottlob Harrer realiza una audición para el puesto de *Thomascantor* de Bach en Leipzig.

6 *de octubre*: Bautismo de su nieto Johann Sebastian Altnickol (hijo de su hija Catherina Dorothea). Muere el 21 de diciembre.

1750 28-30 *de marzo*: El doctor John Taylor le realiza la primera intervención en los ojos.

5-8 *de abril*: El doctor Taylor realiza la segunda operación en los ojos.

22 *de julio*: Bach tiene un infarto y recibe la última comunión.

28 *de julio*: Muerte a las ocho y cuarto de la tarde, a los sesenta y cinco años.

31 *de julio*: Entierro en el cementerio de la Johanniskirche de Leipzig.

PÓSTUMA

1750 11 *de noviembre*: Distribución de su patrimonio.

1752 *Mayo*: Carl Philipp Emanuel Bach publica *El arte de la fuga* (BWV 1080).

1754 Mizler publica el *Nekrolog* (escrito por Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola en 1750-1551) en su *Musicalische Bibliothek*.

1760 27 *de diciembre*: Anna Magdalena Bach muere en Leipzig.

1788 14 *de diciembre*: Carl Philipp Emanuel Bach muere en Hamburgo. Su patrimonio contiene muchas de las composiciones más importantes de su padre en fuentes autógrafas y el retrato de Haussmann (1748).

1802 Johann Nikolaus Forkel publica la primera biografía de Johann Sebastian Bach.

1829 11 *de marzo*: Recuperación de la *Pasión según san Mateo* (en una versión abreviada y adaptada instrumentalmente) por parte de Felix Mendelssohn en la *Sing-Akademie zu Berlin*. Asisten Robert Schumann, Hegel y otros.

1841 La mayor parte del patrimonio musical de Bach se entrega a la Königliche Bibliothek zu Berlin (en la actualidad la Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz).

1850 Comienzo de la primera edición completa de *Johann Sebastian Bach's Werke* (concluida en 1899).

GLOSARIO

a-b-a Forma ternaria, la estructura ternaria de un movimiento, semejante a un sándwich, en la que la sección A se repite después de una sección contrastante, B o central, en una tonalidad afín.

a cappella (It. 'en el estilo de la capilla') Un término habitual para referirse a la música religiosa para coro sin acompañamiento.

accompagnato (It. 'acompañado') En las cantatas (y en la ópera), se trata de una forma de canto declamatorio, semejante al habla, con acompañamiento instrumental completo (generalmente para cuerda, ocasionalmente para instrumentos de viento), en contraposición al *recitativo secco*, que se escribe con un bajo cifrado únicamente para bajo continuo.

Affekt (Al. 'afecto') Derivado originalmente de las doctrinas griegas y alemanas de la retórica y la oratoria, el término pasó a ser utilizado por los teóricos del siglo XVII para clasificar los estados emocionales expresados en la música vocal, lo cual dio lugar a la convención de expresar un único «afecto», o estado de ánimo unificado, dentro de un solo movimiento, determinado por detalles de tempo, dinámica, estilo o *figurae* (q. v.).

alla breve (It.) Normalmente indica dos pulsos de blanca en un compás de cuatro negras y proporcionalmente el doble de rápido que la sección anterior.

appoggiatura (It.) Literalmente, una nota de apoyo ornamental, que crea, sin embargo, una disonancia áspera o expresiva con la armonía predominante y resuelve por grados conjuntos (ascendente o descendentemente) en la siguiente parte débil.

arioso (It. 'como una aria') Normalmente, una breve sección melódica con un pulso regular dentro de un recitativo o una cantata, aunque Bach lo utilizó también para indicar una aria breve o como el equivalente de un recitativo *accompagnato* (q. v.).

ars moriendi (Lat. 'arte de morir') Un concepto esencial de la tradición luterana, y originalmente un tratado de mediados del

siglo XV (ilustrado con grabados) que expone el concepto de una «buena muerte» en respuesta a los estragos de la peste y la guerra. Bach poseía varios libros sobre este tema.

Bajo de Alberti Acompañamiento en acordes partidos o arpegiados, que toma su nombre de Domenico Alberti (*c.* 1710-1740), de acuerdo con la secuencia nota más grave, más aguda, central, más aguda.

bariolage (Fr. 'sonidos abigarrados') La rápida alternancia, a menudo de la misma nota, entre cuerdas al aire y pisadas en un violín, lo cual crea un efecto vigoroso y frenético.

bassetchen (Al. 'pequeño bajo') Indica la ausencia del sostén habitual de la música (una línea de continuo para órgano de ocho pies o violonchelo) y su traslado ascendente a la línea de contralto, una textura utilizada en algunas ocasiones por Bach para sugerir una presencia sobrenatural (literalmente, 'sin suelo'). del amor divino.

Bierfiedler (Al. 'violinistas de cerveza') Término despreciativo para describir a músicos eventuales sin formación contratados para tocar sobre todo en bodas y fiestas; los músicos del gremio profesional los consideran intrusos deshonrosos.

cadencia Un pasaje a solo en estilo improvisatorio, ora breve cuando se encuentra en el seno de un movimiento (como en el *Contrapunctus 2* de *El arte de la fuga*), ora, lo que es más habitual, en forma mucho más amplia como la penúltima cadencia de un concierto a solo, como en el quinto Concierto de Brandeburgo.

canon ('regla') Una melodía diseñada para tocarse o cantarse sucesivamente en la forma más estricta de imitación contrapuntística. La primera voz (*dux*) va seguida de la segunda y de las demás voces (*comes*).

cantabile (It. 'cantable') Una indicación para requerir una expresión especialmente expresiva y melodiosa.

cantata (It. 'cantada') Una obra vocal inicialmente profana (y generalmente para voz sola), más tarde también religiosa, que contenía en el siglo XVIII una serie de movimientos como arias, dúos y coros. También aparece con los nombres de *Musik*, *Concerto*, *Kirchenstück* o, simplemente, *Stück*.

cantata coral Una forma perfeccionada por Bach en Leipzig entre 1724 y 1725, en la que un coral se utiliza bien como un himno, desarrollado en una amplia melodía, bien como la base de un movimiento contrapuntístico.

cantilena (Lat. 'canción') Una línea melódica mantenida que fluye suavemente.

Cantor Hace referencia tanto al papel de director de música en una iglesia en la Alemania luterana como al de un profesor en una escuela (no sólo de música).

cantus firmus (Lat. 'canto firme') Una melodía extrapolada del canto llano o de un coral y que se utiliza como la base de una composición polifónica y que a menudo sobresale de ella, escrita en líneas lentas e individuales.

Capellmeister Director de la *cappella en una corte*, responsable de sus conciertos y de su plantilla.

cappella (Lat./It. 'capilla') Un conjunto o grupo de cantantes e instrumentistas que tienen como principal responsable a un *Capellmeister* (q. v.).

capriccio (It. 'capricho') En época de Bach, una pieza para teclado desvinculada de las reglas habituales de la composición, lo cual queda ejemplificado quizá en un comentario contenido en el *Nekrolog* según el cual «cuando la ocasión lo exigía, [él podía] adaptarse, especialmente en su manera de tocar, a una manera de pensar más leve y más humorística».

chaconne/passacaglia Formas de danza instrumentales del siglo XVII en compás ternario, ambas de origen español (utilizadas en la música para guitarra), que se construyen sobre un *ostinato* (q. v.) con un ritmo armónico lento. Mientras que una chacona (*ciaccona* en italiano) comporta una sucesión de variaciones basadas en una secuencia de acordes, una *passacaglia* implica continuas variaciones sobre un *ostinato* (q. v.) que se mantiene normalmente en el bajo, pero que puede también trasladarse a una voz más aguda.

chorus musicus (Lat. 'coro musical') Este término está estrechamente relacionado con el alemán vernáculo *Cantorey / Kantorei*, que hace referencia al coro de una iglesia.

clarino (It. 'clarín') El registro claro y agudo de la trompeta natural, construida con un tubo muy largo.

Clavier/Klavier (Fr./Al.) Término genérico para un instrumento de teclado, ya sea un clave, un órgano o un clavicordio.

colla parte (It. 'con la parte') Una indicación en una partitura que sirve para indicar al intérprete del acompañamiento que siga o doble a la voz o parte principal.

concertante (It. 'como un concierto') Uno de los nombres que se dan a los instrumentos a solo en un *concerto grosso*, en contraposición a los instrumentos *ripieno*, que tocan las secciones del *tutti*.

concertato (It. 'concertado') Un estilo favorecido por los compositores italianos y alemanes del Barroco para subrayar el diálogo dramático de voces e instrumentos concertados.

Concertisten (Al. 'concertistas') Los principales cantantes del conjunto con un tipo concreto de voz que cantan en todo momento en una pieza concertada, o los solistas de las secciones instrumentales, en contraposición a los *Ripienisten* (q. v.).

concerto grosso (It. 'concierto grande') Una obra en varios movimientos, relacionados con la suite escrita para un grupo de instrumentos que tocan antifonalmente, que contienen un *concertino*, o grupo de solistas, además de un grupo *ripieno* o *tutti*.

consort Un antiguo término inglés para referirse a 'concierto' y a cualquier plantilla de intérpretes, bien un grupo completo de una sola familia de instrumentos, bien un conjunto partido de instrumentos mixtos.

continuo (It. abr. de *basso continuo*) También conocido como «bajo cifrado». Un acompañamiento tocado desde una línea de bajo por un instrumento bajo y un instrumento de teclado. En la parte inferior o posterior del pentagrama se colocan números para indicar los acordes.

contrapunto invertible El arte de combinar melodías de modo que cada línea pueda servir igualmente como el bajo o la melodía, ya sea a dos, tres o cuatro voces, sin error gramatical.

cori spezzati (It. 'coros partidos') Una técnica de escribir para dos o más coros separados espacialmente desarrollada por Willaert y los Gabrieli en la Venecia del siglo XVI, y más tarde por Schütz en Alemania para explotar contrastes dramáticos de timbre y para conseguir una sonoridad reforzada; más tarde, Bach la adoptó en BWV 50, *Nun ist das Heil*, y en la *Pasión según san Mateo*.

Currende/Kurrende (Al. 'coro itinerante') Hace referencia a una tradición profusamente practicada según la cual se pedía a muchachos de las escuelas latina y coral que cantaran por las calles de la ciudad varias veces a la semana para recaudar dinero adicional para cubrir su manutención y alojamiento. Por regla general, la recaudación se repartía de acuerdo con normas estrictas. La práctica a veces degeneraba en enfrentamientos pandilleros entre grupos rivales que se disputaban un territorio o imponerse en sus lugares preferidos dentro de la misma ciudad.

da capo (It. abr. D.C. 'desde la cabeza') Una indicación al final de una pieza para referirse a un regreso al principio y repetir la música hasta la pausa, la doble barra o la indicación *fine* (el 'final').

détaché (Fr. 'separado') Un golpe de arco breve y vigoroso en un instrumento de cuerda aplicado a notas con la misma duración.

diátonica (Gr. 'a intervalos de un tono') Música escrita inequívocamente en una tonalidad mayor o menor.

Elector los príncipes-electores alemanes (de los que había nueve en época de Bach) que tenían derecho a elegir al sacro emperador romano, como, por ejemplo, el margrave de Brandeburgo o Augusto, rey de Polonia.

Endzweck (Al.) Objetivo o propósito último.

falsetista Cantante varón que produce su voz de falsete en un registro de tiple.

figura/figura corta (It.) Motivo o célula musical tal como fue catalogada por el primo y amigo de Bach, Johann Gottfried Walther, en su *Musikalisches-Lexicon* (1732): tres notas rápidas de las que la primera es tan larga como las dos siguientes consideradas conjuntamente.

fioriture (It. 'florituras'/'floreos') Figuras ornamentales que embellecen una línea melódica más sencilla.

forma binaria La forma bipartita de un movimiento breve, generalmente con una duración idéntica para las dos secciones, con la segunda parte (B) en una tonalidad afín a la primera (A).

fuga (It.) Una composición contrapuntística en partes o voces que se valen de la imitación, aumentación, disminución e inversión del sujeto, que alcanzó su clímax como forma en las cuarenta y ocho que integran *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. La estructura global incluye exposición, entradas intermedias y finales, que están separadas por episodios. La fuga se utilizaba

como una técnica para educar el oído de los niños de coro que cantaban en canon de oído a fin de desarrollar su musicalidad.

galant (Fr.) Estilo elegante y ligero de música del siglo XVIII, representado de forma más característica por el minueto.

gigue (Fr. 'giga') Movimiento de danza—elegante, caprichosa y desenfadada—, diferente de la *giga* italiana, que es más larga, más estilizada y compleja.

ground bass (Ing. 'bajo del suelo') Una melodía persistente en el bajo (q. v. *ostinato*) que reaparece en muchas ocasiones con armonías cambiantes, acompañada por variaciones en las voces superiores.

Hausmann Principal instrumentista de viento de la ciudad.

hemiolia (Gr. 'en la ratio de uno y medio a uno') Procedimiento rítmico, utilizado a menudo en las cadencias, obtendido mediante el agrupamiento de dos compases en compás ternario como si fueran tres compases en compás binario.

Hoff Musicus Músico de corte.

imitación Procedimiento compositivo mediante el cual una figura musical se repite después de su primera exposición, bien exactamente igual que antes, bien modificada a una altura idéntica o diferente.

Kammerton/Cammer-Ton (Al. 'diapasón de cámara') El término utilizado para describir el diapasón en que se interpretaba la música de cámara y, cada vez más, la música religiosa en la Alemania barroca. Causaba problemas en relación con la transposición y la notación doble después de que a los instrumentos afinados con este diapasón u otro incluso más grave se les pidiera que tocaran con órganos de iglesia, afinados generalmente con el *Chorton* (Al. 'diapasón de coro'), un tono o una tercera menor más agudo.

Kammersänger/Kammersängerin (Al. 'cantante de cámara') Título honorífico para cantantes distinguidos concedido por príncipes o reyes.

Lateinschule (Al. 'Escuela Latina') Semejante a las escuelas de enseñanza secundaria, la mayoría se fundaron en zonas germanófonas después de la Reforma y a menudo estaban estrechamente conectadas con iglesias de las ciudades o con antiguas fundaciones monásticas.

melisma (Gr. 'canción') Un grupo de notas que se cantan tomando como texto una misma sílaba.

Mettenchor (Al. 'Coro de Maitines') Un coro de cámara de elite, como el grupo de quince voces que cantaba en la Michaeliskirche de Luneburgo y del que Bach formó parte brevemente como tiple.

Nachspiel Postludio.

Nekrolog Obituario.

notas de paso Cualesquiera notas no acentuadas que forman parte del material melódico o polifónico, pero que no constituyen una parte esencial de la armonía, a la que contribuyen con una disonancia pasajera.

notes inégales (Fr. 'notas desiguales') La práctica de tocar grupos de corcheas de manera desigual, con una secuencia larga-breve en algunos movimientos de danza franceses, que fue adoptada por los compositores alemanes. No muy diferente del *blues* del siglo XX, se utilizaba para flexibilizar y dar un poco de picante a una ejecución regular y uniforme de notas seguidas.

obbligato (It. 'indispensable') Cuando va unido al nombre de un instrumento en una partitura, se considera que la parte es esencial para la instrumentación y no debe omitirse, aunque pueda ser sustituido por otro instrumento (flauta en vez de oboe, violín en vez de órgano, etc.).

ostinato (It. 'obstinado') Figura repetida de forma persistente, generalmente en el bajo (de ahí «bajo caminante»), utilizada para crear duración y continuidad, pero puede aplicarse a una figura melódica recurrente, como en el *Crucifixus* de *la Misa en Si menor.*

ouverture (Fr. 'obertura') Una pieza instrumental compuesta como la introducción a una ópera, oratorio o suite. Bach adoptó el estilo francés de *ouverture,* con su carácter solemne, anguloso y un ritmo de puntillos (sección inicial), que va seguida de un *fugato* rápido (segunda sección).

parodia Una técnica que implica la sustitución de un texto profano por otro religioso dentro de una obra vocal preexistente sin ningún sentido de imitación peyorativo.

partita (It. 'partida') Una parte (por ejemplo, una variación) de una suite instrumental o serie de piezas, como en el *Clavier-Übung I* de Bach, semejante a las *Partien* (Al.) o al *ordre* (Fr.).

passepied (Fr. 'pasapié') Originalmente una danza bretona en compás ternario, una versión más rápida del minueto, en la que

los pies se mueven «tan rápidamente como si estuvieran engrasados» (Niedt, 1721).

pasticcio (It. 'pastelito') Una obra en forma de amalgama, a menudo de varios compositores, que se utiliza como un entretenimiento musical, generalmente para la escena.

permutación Una técnica contrapuntística, especialmente en las fugas, en la que el orden de los sucesos se formaliza cuidadosamente para variar la textura, impedir la duplicación y preservar el carácter, o *Affekt,* de la composición.

per omnes versus (Lat. 'en todos los versos') La utilización de una melodía coral inalterada en todos los versos o estrofas y en los diferentes movimientos, como en la cantata de Bach BWV 4, *Christ lag in Todesbanden.*

pietismo Una práctica religiosa y pastoral que surgió del luteranismo y dio lugar a un fuerte énfasis en la piedad individual, que alcanzó su mayor esplendor a mediados del siglo XVIII. El movimiento fue inspirado por Philipp Jakob Spener (1635-1705), fundador de la Universidad de Halle.

policoral Un término moderno para describir las composiciones venecianas para plantillas divididas en el siglo XVI: dos o tres grupos específicos de coro, con o sin orquesta, a menudo separados espacialmente en el curso de la interpretación.

quiásticas (Gr. 'dispuesto transversalmente') Estructuras ordenadas simétricamente, como los diseños formales a-b-c, c-b-a, a-b-a, derivadas de la literatura y utilizadas con un propósito teológico subyacente.

quodlibet (Lat. 'como agrade') Una ingeniosa combinación de melodías populares, como en la última variación de las *Variaciones Goldberg* de Bach, en la que dos o más melodías folclóricas se hallan entretejidas dentro del marco armónico del tema; también una descripción de la música más escatológica que se practicaba en las reuniones de la familia Bach.

recitativo secco (It. 'recitado seco') En sustitución del diálogo hablado, un estilo musical en el que un cantante solista acompañado sólo por el continuo (con una línea de bajo cifrado o sin cifrar) impulsa la narración hacia delante.

Rector (Al.) Director de una escuela, por regla general un miembro ordenado del clero que vive en el mismo edificio.

Regalista Intérprete de un realejo, un pequeño órgano portátil accionado con fuelles y que tiene un estentóreo sonido nasal.

retardo En armonía, la disonancia provocada como consecuencia de mantener una nota de un acorde durante el cambio al siguiente, y que luego se resuelve por regla general con un movimiento descendente.

ricercar(e) (It. 'indagar') Una composición instrumental, no muy alejada estilísticamente de un motete; un estudio contrapuntístico que sigue las permutaciones de una melodía y que, a partir de sus orígenes en el siglo XVII en manos de Frescobaldi (1583-1643), dio lugar al desarrollo de la fuga. Bach creó un *ricercar* a seis voces en la *Ofrenda musical.*

Ripienisten (Al. 'ripienistas') Cantantes utilizados por Bach en sus cantatas para reforzar, apoyar o servir de complemento a los *Concertisten* (q. v.).

ripieno Véase ***concerto grosso.***

ritornello (It. 'un pequeño regreso') Un estribillo instrumental en una composición que reaparece completo o en parte más de una ocasión, en la misma u otra tonalidad, a menudo entre episodios vocales.

rubato (It. 'robado') Elasticidad en el estilo rítmico de la interpretación, por medio de la cual se permite que el pulso fluctúe sutilmente y prevalezca una sensación de libertad.

sarabande Uno de los cuatro movimientos de danza que integran la suite (q. v.) instrumental, surgió en el siglo XVI como una danza cantada latinoamericana y española (zarabanda) con connotaciones lascivas, y que fue absorbida en la corte francesa como una danza en ritmo ternario en un compás lento de $\frac{3}{2}$, con un diseño característico de blanca, blanca con puntillo y negra.

scena (It. 'escena') Un episodio independiente en un drama musical integrado por recitativo, *arioso* y una o más arias, duos y coros.

serenata (It. de *sera*, 'tarde') Un saludo musical, generalmente instrumental, interpretado al aire libre por la tarde.

siciliano Un movimiento de danza de origen siciliano en un estilo cadencioso y pastoril escrito bien en compás de $\frac{6}{8}$ o de $\frac{12}{8}$, presentado generalmente como un movimiento lento.

sinfonia (It. 'sinfonía') El nombre que se da habitualmente a una pieza orquestal que sirve como la introducción de una canta-

ta, una suite o una ópera (donde tradicionalmente se conoce como una obertura).

Spielmann Un violinista-juglar, a menudo ambulante, un peldaño por encima del *Bierfiedler.*

Spruch/Spruchmotetten (Al. 'cita') Una cita de las Escrituras utilizada a menudo como la base para un motete.

Stadtpfeifer (Al. 'ministril municipal') Un músico formado profesionalmente y contratado por una ciudad o pueblo, semejante a la figura que se conoce en inglés como *wait* (vigilante) municipal. La familia Bach, músicos municipales turingios durante varias generaciones, ocuparon puestos como *Stadtpfeifer*. Leipzig se valía de instrumentistas tanto de cuerda como de viento para este cometido, y en 1748 Bach hizo una audición a los candidatos y prefirió a uno que tocaba tanto el oboe como el violín «con mayor destreza», presumiblemente porque estos instrumentos resultaban muy útiles en las interpretaciones que se ofrecían en la iglesia.

stile antico (It. 'estilo antiguo') Un término para describir la música religiosa escrita después de 1600, en imitación de Palestrina, utilizada en el siglo XVIII tanto por Johann Mattheson como por Johann Joseph Fux en sus escritos teóricos de contrapunto estricto.

stretto (It. 'estrecho' o 'apretado') La introducción de entradas en una fuga en las que se acorta o «estrecha» cada vez más el número de partes entre la aparición de las sucesivas voces, lo que provoca que se oiga simultáneamente el final del sujeto en una voz y el comienzo en otra.

suite La sucesión de una serie de movimientos de origen danzable (en forma binaria), de los que *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue* eran obligatorios, y a los que podían añadirse otros; en la terminología utilizada por Bach, es un término intercambiable con el de partita.

tablatura Un sistema notacional en taquigrafía que utiliza letras, números u otros signos como una alternativa a la notación en pentagrama. A mediados del siglo XVIII el sistema estaba ya desapareciendo, pero Bach lo utilizó ocasionalmente en el *Orgel-Büchlein* como una técnica para ahorrar espacio y como un método mnemotécnico compositivo mientras esperaba a que la tinta se secara antes de pasar la página; también lo encontramos en algunas cantatas.

temperamento Un término utilizado para referirse a la afinación de la escala musical en la que las notas no son «puras» (esto es, no conformes a los armónicos naturales), sino que se han «temperado» o modificado. El término de Bach «bien temperado» (como en sus dos colecciones de veinticuatro preludios y fugas) describe un estadio intermedio en el camino hacia el temperamento igual, que dividía la octava en doce semitonos iguales, lo que le permitía al compositor e intérprete adentrarse en tonalidades remotas.

terzetto (Al. *Terzett*) Composición vocal a tres voces sin acompañamiento, tal como la definió Walther en 1732 y la utilizó Bach en su cantata BWV 48.

tessitura (It. 'textura') El registro de una obra vocal o, con menos frecuencia, la gama instrumental en que se encuentra escrita una pieza musical.

tetracordo (del Gr. *tetrachordon*, 'instrumento de cuatro cuerdas') Cuatro notas descendentes dentro de un intervalo de cuarta justa, que indica dónde puede situarse el semitono.

tierce de Picardie La mediante o tercer grado alterado ascendentemente de un acorde de tónica, utilizada para la conclusión de un movimiento en modo menor con el fin de imprimirle una mayor sensación de finalidad.

tonus contrarius/peregrinus (Lat. 'tono peregrino') Una de las fórmulas salmódicas irregulares, posterior en el tiempo a las ocho fórmulas salmódicas gregorianas tradicionales que se cantan durante el Santo Oficio.

traversa (It.) Más habitualmente *traverso*, relacionada con la flauta alemana en contraposición al *flauto*, un término con el que los compositores de la época de Bach se referían a la flauta de pico.

tritono El intervalo que surge de tres tonos enteros, lo que produce una cuarta aumentada (Do-Fa♯) o quinta disminuida (Do-Sol♭), prohibido en la teoría medieval como el «diablo en la música», pero tolerado desde el Barroco en adelante como el condimento de los acordes de séptima.

tromba da tirarsi/tromba spezzata Una trompeta natural provista de una vara que modifica la longitud del instrumento mientras se toca, permitiendo así completar las lagunas dentro de la escala armónica natural.

tropo (Gr. *tropos*, 'giro' o 'giro de frase') Una introducción a una melodía en canto gregoriano o una interpolación dentro de esa melodía.

turba/turbae (Lat. 'multitud') Palabras (y, por tanto, coros) en oratorios sobre la Pasión cantados por más de una sola persona, por ejemplo, los discípulos, los judíos o los soldados romanos.

Türmer (Al. 'hombres de la torre') Vigilantes musicales apostados en una torre que trabajaban por turnos, provistos de trompas o trompetas, faroles y relojes de arena, encargados de hacer sonar una alarma ante la proximidad de ejércitos enemigos; sus obligaciones musicales, entre las que figuraba «llamar» al Año Nuevo, variaban en función del tamaño de las ciudades.

Vokaleinbau (Al. 'inserción vocal') Técnica consistente en la incorporación de la(s) parte(s) vocal(es) dentro de la reexposición de la introducción instrumental.

ABREVIATURAS

BJb *Bach-Jahrbuch*
BD *Bach-Dokumente*, vols. I-III
BWV *Bach-Werke-Verzeichnis*, catálogo de obras de Bach
DVO *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, Madrid, Alianza, 2001
JAMS *Journal of the American Musicological Society*
JRBI *Journal of the Riemenschneider Bach Institute*
JRMA *Journal of the Royal Musical Association*
KB *Kritische Berichte* (comentario crítico a la NBA)
LW *Obras de Lutero*: edición estadounidense (55 vols.), San Luis, 1955-1986
MQ *Musical Quarterly*
NBA *Neue Bach-Ausgabe*
NBR *New Bach Reader*
SDG Soli Deo Gloria, dedicatoria habitual de Bach de su música a la gloria de Dios (también el nombre del sello discográfico de Monteverdi Productions)
WA *Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe* (65 vols.), Weimar, 1883-1893
WA BR *Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel* (18 vols.), Weimar, 1930-1985
WA TR *Luthers Werke: Kritische Gesamtausgabe. Tischreden* (6 vols.), Weimar, 1912-1921

LISTA DE ILUSTRACIONES

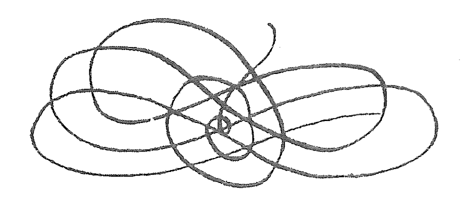
CUADERNILLO CENTRAL

ILUSTRACIONES EN EL TEXTO

ÍNDICE

Las composiciones musicales recogidas en el índice se encuentran generalmente debajo del nombre de su compositor. Las de Johann Sebastian Bach están ordenadas por género y nombre bajo el epígrafe «Bach, Johann Sebastian, obras», con excepción de las cantatas, las Pasiones conservadas y la *Misa en Si menor*, composiciones todas ellas que reciben un tratamiento exhaustivo en el libro y cuentan con sus propios epígrafes principales en el índice: «Cantatas de J. S. Bach», «*Pasión según san Juan*», «*Pasión según san Mateo*» y «*Misa en Si menor de J. S. Bach*». Las referencias a números de página en *cursiva* remiten a las ilustraciones en la obra. Éstas se hallan también recogidas, junto con las láminas del cuadernillo central, en la Lista de ilustraciones, inmediatamente antes de este Índice.

ESTA REIMPRESIÓN, SEGUNDA, DE
«LA MÚSICA EN EL CASTILLO DEL CIELO»,
DE JOHN ELIOT GARDINER, SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN CAPELLADES
EN EL MES DE ABRIL
DEL AÑO
2016



Colección El Acantilado
Últimos títulos

261. LUCRECIO *De rerum natura. De la naturaleza*
262. DANILO KIŠ *Lección de anatomía* (2 ediciones)
263. STEFAN ZWEIG *María Estuardo* (2 ediciones)
264. GUIDO CERONETTI *El monóculo melancólico* (2 ediciones)
265. WILLIAM SHAKESPEARE *Sonetos*
266. JOSÉ MARÍA MICÓ *Clásicos vívidos* (2 ediciones)
267. MAURICIO WIESENTHAL *Siguiendo mi camino*
268. CARLA CARMONA *En la cuerda floja de lo eterno. Sobre la gramática alucinada de Egon Schiele* (2 ediciones)
269. BRYAN MAGEE *Aspectos de Wagner*
270. G. K. CHESTERTON *Ortodoxia* (2 ediciones)
271. JEANNE HERSCH *Tiempo y música*
272. JAUME VICENS VIVES *La crisis del siglo XX (1919-1945)* (2 ediciones)
273. STEVE PINCUS *1688. La primera revolución moderna*
274. ZBIGNIEW HERBERT *El laberinto junto al mar* (2 ediciones)
275. PREDRAG MATVEJEVIĆ *Nuestro pan de cada día*
276. FERNANDO PESSOA *Escritos sobre genio y locura* (2 ediciones)
277. RÉGINE PERNOUD *La reina Blanca de Castilla*
278. RAMÓN ANDRÉS *El luthier de Delft. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza* (3 ediciones)
279. RAFAEL ARGULLOL *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*
280. WALTER BURKERT *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia* (2 ediciones)
281. ÍGOR STRAVINSKI & ROBERT CRAFT *Memorias y comentarios*
282. MARC FUMAROLI *La República de las Letras*
283. LISA RANDALL *Llamando a las puertas del cielo. Cómo la física y el pensamiento científico iluminan el universo y el mundo moderno*
284. MARTÍN DE RIQUER *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*

285. ADAM MICHNIK *En busca del significado perdido. La nueva Europa del Este*
286. SŁAWOMIR MROŻEK *Baltasar (Una autobiografía)*
287. PIETRO CITATI *Leopardi*
288. JEAN-YVES JOUANNAIS *Artistas sin obra. «I would prefer not to»*
289. AURORA EGIDO *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*
290. MYRIAM MOSCONA *Tela de sevoya*
291. MAREK BIEŃCZYK *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*
292. CHARLES BURNEY *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*
293. ILIÁ EHRENBURG *Gente, años, vida (Memorias 1891-1967)*
294. OSCAR TUSQUETS BLANCA *Amables personajes*
295. RAFAEL ARGULLOL *Pasión del dios que quiso ser hombre*
296. W. STANLEY MOSS *Mal encuentro a la luz de la luna. El secuestro del general Kreipe en Creta durante la Segunda Guerra Mundial* (2 ediciones)
297. NICOLE DACOS *«Roma quanta fuit». O la invención del paisaje de ruinas*
298. MARK EVAN BONDS *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*
299. CHARLES ROSEN *Schoenberg*
300. JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS *El ciego en la ventana. Monotonías*
301. KARL SCHLÖGEL *Terror y utopía. Moscú en 1937* (2 ediciones)
302. JOSEPH ROTH & STEFAN ZWEIG *Ser amigo mío es funesto. Correspondencia (1927-1938)* (2 ediciones)
303. MARINA TSVIETÁIEVA *Diarios de la Revolución de 1917* (2 ediciones)
304. CAROLINE ALEXANDER *La guerra que mató a Aquiles. La verdadera historia de la «Ilíada»* (2 ediciones)
305. JOSEP MARIA ESQUIROL *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad* (5 ediciones)
306. ANTOINE COMPAGNON *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*
307. EDUARDO GIL BERA *Esta canalla de literatura. Quince ensayos biográficos sobre Joseph Roth*
308. JORDI PONS *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*
309. MARÍA BELMONTE *Peregrinos de la belleza. Viajeros por Italia y Grecia* (2 ediciones)
310. PEDRO OLALLA *Grecia en el aire. Herencias y desafíos de la antigua democracia ateniense vistos desde la Atenas actual* (2 ediciones)
311. AURORA LUQUE *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega. Antología*
312. JOHN ELIOT GARDINER *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach* (3 ediciones)
313. ISABEL SOLER *El sueño del rey. Viajes y mesianismo en el Renacimiento peninsular*
314. RENÉ GROUSSET *El Conquistador del Mundo. Vida de Gengis Kan*
315. MARC FUMAROLI *Cuando Europa hablaba francés. Extranjeros francófilos en el Siglo de las Luces*
316. G. K. CHESTERTON *Alarmas y digresiones*
317. YURI BORÍSOV *Por el camino de Richter*
318. JOSÉ MARÍA MICÓ *Para entender a Góngora*
319. MARTA LLORENTE *La ciudad: huellas en el espacio habitado*
320. RAMÓN ANDRÉS *Semper dolens. Historia del suicidio en Occidente*
321. YANNIS RITSOS *Orestes*
322. MAURICIO WIESENTHAL *Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)*
323. FRANCESC SERÉS *La piel de la frontera*
324. SVETLANA ALEKSIÉVICH *El fin del «Homo sovieticus»* (4 ediciones)
325. *Conversaciones con Arthur Schopenhauer. Testimonios sobre la vida y la obra del filósofo pesimista*
326. ALBERTO SAVINIO *Contad, hombres, vuestra historia*
327. IMRE KERTÉSZ *La última posada*
328. ISABEL SOLER *Miguel de Cervantes: los años de Argel*